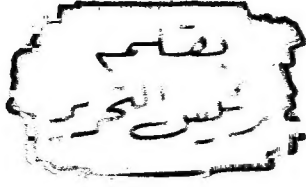


شجرة



« الآداب » في عامها ٢٣

اثنتان وعشرون عاما ...

نفض أميننا ونفتحها : أصبح ان هذه الاعوام كلها قد انقضت من عمرنا ومن عمر هذه المجلة ؟ وكيف استطاعت « الآداب » ان تصمد حقا للعواصف والاعاصير التي اقلعت كثيرا من المجلات الادبية في السنوات الماضية ، وهل تراها فادرة على ان تمضي بعيدا في هذا اندرب الطويل الشاق ؟

اغمض عينيّ وافتحهما وانا جالس في مكتب « الآداب » انظر الى مجموعاتها الاثنتين والعشرين ، مصفوفة بثوبها الجلدي الاسود ، في خزانة صغيرة معلقة على الجدار المقابل .. احدث في اسم المجلة ، فما تلبث عيناى ان تفيما ، وتضيع الرؤية في ضباب ربع قرن من الزمن . كيف لمعت الفكرة ، اول مرة ، وانا جالس في مكتبة السوربون بباريس ربيع ١٩٥٠ ، وكيف صممت على اصدار المجلة فور انتهائي من مناقشة رسالة الدكتوراه ، وكيف كتبت لصديقيّ صاحبي دار العلم للملايين اعرض عليهما الفكرة واطلب مشاركتهما لاصدار « الآداب » ، حتى اذا جاءني الجواب بالترحيب ، اطمأنت نفسي فانصرفت الى انجاز اطروحتي ، وانا اتحرق شوقا للعودة الى بلدي ..

.. حتى اذا عدت ، كانت المجلة قد تفرغت في عقلي ووجداني ، فكتبت افتتاحيتها في صيف ١٩٥٢ ، وبعثت بخطوطها العريضة ضمن رسالة الى زهاء ثلاثين اديبا عربيا كانت تربطني بمعظمهم روابط صداقة اديبية قديمة او حديثة ، اعرض عليهم الفكرة ، واستشيرهم في امور الادب ، واطلب مشاركتهم في هيئة التحرير .

وجاءتني اجوبة اثنين وعشرين منهم مشجعة ، مباركة ، وان هي الا اسابيع ، حتى بدأت تردني الابحاث والقصائد والقصص التي طلبت ، فاحترار في ايها اقدم ، وايها ارجيء ، واصاب بارتباك شديد بين مكتبي الصغير في « دار العلم للملايين » ومطبعة « دار الكتب » ، واصاب بالارق والخوف والرغبة ..

... الى ان التمس يدي العدد الاول من « الآداب » ، فأحس بارتعاش اصابعي على الورق ، واسمع خفقات قلبي ، واغادر المطبعة خوفا من ان يلحظ العمال اضطرابي وتأثري ، حتى اذا خرجت الى الطريق متجها نحو مكتبي ، لم اشعر الا ويدي تضم العدد الى صدري ، ثم احسست بما يشبه الدمعة في عينيّ : لقد تحقّق اذن املي ، وخرج

الى النور اعزّ حلم كان يراودني طوال سنوات . لقد ولدت « ابنتي » الاولى التي لن احبّ اولادي ، فيما بعد ، اكثر من حبي لها .

وانهض منجها الى خزانة المجموعات ، ونلامس اصابعي من جديد المجلدات الاثنتين والعشرين ، فأصاب منها بمثل رعشه الاصابع الاولى لاوراق العدد الاول : ولكن اية مسافة طويه هذه ، واية حقبة بعيدة !

واحسّ بسيء من الكتابة : صحيح ان « الابنة » الكبرى قد نمت وترعرعت وادركت سن النضج والنضارة ، ولكن من الصحيح بذلك ان « الاب » قد ادرك سن الكهولة وخطط الشيب فوديه .. فهل هو قادر بعد على ان يمنح ابنته كل ما كان يمنحها من رعاية وحب وحماسة ؟

الا يحق لهذا الجندي الذي يخوض المعركة منذ قرابة ربع قرن ، ان يحسّ ببعض التعب ، وان يلتبس بعض الراحة التي يطلبها المحارب ؟

وانتفت الى رفيقة عمري ، ورفيقة « الآداب » منذ عامها الثالث ، فتقترب مني ، وتضع يدها على يدي ، فادرك انها فهمت ما يجول بخاطري ، واسمعها تقول :

— سنأخذ لنا اجازة .. بضعة ايام ..

ثم تضغط رفيقتي على يدي ، وتضيف بحنان ، ولكن بعزيمة :

— العدد الجديد ، سنبدأ بأعداده بعد الاجازة .

ورفعت سبابتها الى حيث المجلد الاخير ، فعجبت ان الاحظ للمرة الاولى انه لا يزال ثمة مسافة عريضة الى يسار المجلد .. مسافة خالية فارغة تنتظر ان تملأ في السنوات القادمة ..

قالت رفيقتي :

— انها سنوات كثيرة بعد ، سنوات عمرنا الباقية هذه ..

واردفت تقول :

— ان من ملا تلك المسافة الطويلة ، لا يستطيع ، حتى ولو اراد ، ان يبقي هذه خالية .. ان دور « الآداب » مستمر ، بل هو الان اشدّ الحاحا من السابق .

خرجنا من المكتب ، يومذاك ، فطالعنا سماء صافية وشمس دافئة ، فשמعنا بأن الاجازة التي نأخذها سوف نستغلها لنكتسب مزيدا من الشباب والنشاط والحماسة ، لاستئناف مسيرة « الآداب » ، مسيرتها الشاقة ، الرائعة .

الصحافة .. وفساد الادب !

لا بد من ان تؤكد اليوم ما قاله طه حسين ، منذ ربيع قرن ، من ان الصحافة تلعب دورا كبيرا في افساد الادب ..

وينطبق هذا اشد ما ينطبق اليوم على الصحافة اللبنانية ، يومية كانت ام اسبوعية !

ذلك ان معظم الذين يشرفون على الصفحات الادبية والفنية والثقافية بصورة عامة هم جهلة مفرورون ، او مبتدئون لا يملكون من مقومات الادب الا عدة هزيلة .

ومصيبة هؤلاء ، او المصيبة فيهم ، انهم ما يكادون يستلمون « صفحاتهم » الادبية حتى يتربعوا على منبرها ويبدأوا باطلاق الاحكام واصدار قرارات التصنيف بان هذا كاتب رديء ، وذلك اديب غير مبدع ، وذئلك شاعر فاشل .. ولا يقدم محرر الصفحة الادبية ، تبريرا لهذه الاحكام ، الا بضعة أسطر سريعة لا تتجاوز العشرة ، بحجة ان مجال الصحيفة اليومية لا يتسع للدراسات الموسعة ولا للابحاث المعمقة !

ولن تحتاج الى وقت كبير ولا الى جهد خاص لتكتشف ان معظم محرري الصفحات ادلالية لا يحسنون كتابة العربية وقلمنا تخلو كتاباتهم من اخطاء في الصرف والنحو .. وهم لا يتورعون مع ذلك من تجريح كتابات المؤلفين الذين يتميزون بسلامة اللغة ورشاقة العبارة ونصاعة الاسلوب .

ان انعدام روح المسؤولية اصبح الصفة الطاغية لمعظم ما تورده صحفنا اليومية والاسبوعية نقدا لكتاب او تحليلا لدراسة او تعليقا على مؤتمر او ندوة .. وربما كان مرد ذلك الى ان الذين يتصدون للعمل الادبي في هذه الصحف هم انصاف مثقفين ممن سقطوا في الامتحانات المدرسية او حشروا في « الصفحة الادبية » لانهم لا يصلحون مخبرين محليين او معلقين سياسيين .. وانك لتصاب اليوم بالفتيان اذا خطر لك ان « تتسلى » بتقليب الصفحات الثقافية في الجرائد اليومية او المجلات الاسبوعية ، من فرط الفثانة والتفاهة والسطحية !

نقول هذا لما لاحظناه طوال العام الماضي ، ونلاحظه كل يوم وكل اسبوع من احكام جارفة وتقييمات سخيفة للاعمال الادبية والمؤتمرات والندوات .. حتى غدا التجريح والتهجم الوسيلة الفضلى لهؤلاء « المحررين » لاجتذاب الانظار اليهم والتسليق على اكتناف الشعراء والكتّاب والقصاصين والروائيين ..

تقدم مسرحية على احد مسارحنا في بيروت ، او يثبت برنامج تلفزيوني ، او يعقد مؤتمر او ندوة .. فتسارع « الصفحات الثقافية » الى تغطية ذلك في اليوم التالي مباشرة ، وتتسابق في الادلاء بالاراء ، كما لتحقق « سيقا صحفيا » في الميدان ، فاذا بالجهد الذي يبذله الشاعر او القصاص او الباحث طوال اسابيع وشهور يذهب هدرا بجرّة قلم وشطحة خيال .. وكثيرا ما يعمد

محرر الصفحة ، وربما باسم مستعار ، الى الاستهزاء بالامر المنمود والاستحقاق بصاحبه ، نظرفا او تفكها على حساب الجهد والعرق والمعاناة ؛

ان معظم « الصفحات الثقافية » قد اصبحت اليوم امة اتعافه والادب ، لان الاعلام اتسي تحررها لا يتحمل معظمها اية مسؤولية ، وقلمنا يكون جديرا بالتصدي لتقييم الاحكام .

وتكاد الصحف اللبنانية ان تنفرد بهذه الظاهرة .. فاذا تناولت اية جريدة اجنبية ، يومية او اسبوعية ، لتطالع صفحاتها الثقافية ، وجدت فيها خيرة النقاد وافضل الباحثين ، ممن انقضت عليهم سنوات طوال في ممارسة النقد والدراسة . اقرأ الصحف الفرنسية مثلا ، تجد في صفحاتها الثقافية الاسبوعية افضل النقاد الفرنسيين امثال روبري كاترز وبيير هنري سيمون وكلود موريلاك ور . م . البيريس وادموند ماييبي وسواهم ، واقرأ الصحف المصرية تجد في صفحاتها الادبية لويس عوض ومحمود امين العالم ورجاء النقاش وسامي خشبة وسواهم ..

اما صحفنا اللبنانية ، فمعظم الذين يحرون صفحاتها الثقافية مبتدئون لم يعانوا الكتابة الجادة ، بل قليلون هم الذين صدرت لهم كتب ذات قيمة .. ولا شك في ان اصحاب الصحف مسؤولون عما آلت اليه هذه الصفحات من انحدار وهبوط ، وافضل الف مرة ان يلقوا هذه الصفحات او يقلصوها او يجعلوها مرة في الاسبوع ، بدلا من ان تكون يومية ، وان يعهدوا بها الى من يملك حسن المسؤولية وعدة الاديب والناقد .

لقد انعقد في الشهر الماضي ، على سبيل المثال ، الملتقى الشعري الثاني في بيروت ، فراح معظم محرري الصفحات الادبية يتنافسون في تفشيل الشعراء : سقط الشاعر فلان ، اخفق الناقد فلان الخ .. ثم انتهوا الى الحكم بسقوط الملتقى الشعري كله ، ولولا بعض حياء لطالبوا بالغاء الشعر وشنق اشعراء !

ولو بحثت عن اي اثر نقدي لهؤلاء المحررين ، او اية دراسة جادة في الشعر ، او مشاركة فني رسم خريطة الشعر العربي الحديث ، لافتقدت كل شيء .. فكيف تراهم تصدوا لذبج الشعراء ، الذين اثبتوا جدارتهم بانتاجهم ، دون ان يرق لهم جفن ، او ترتجف يد ؟

ان ادبنا العربي الحديث يعاني من كثير من الطفيليات في الصحف اليومية والاسبوعية ، ولا بد لمؤرخي الادب والمعنّين بشؤونه في العالم العربي ، ولا سيما في لبنان ، من محاربة هذه الطفيليات والقضاء على هذه الآفة التي تفسد الادب وتهبط بمستواه وتحل المفجاجة والتسطيح واللامبالاة محلّ الابداع والعمق وروح المسؤولية ..

سهيل اندريس

ويوم امتطى صهوة العالم الصعب يحمل غصنا بيد
ويحمل سيفاً بيد
ويوم الحبيبة في الاسر هبت عليها الرياح محملة
باللقاح

فدوى طوقان

مضت « منتهى »
تعلق اقمار افراحها في السماء الكبيرة
وتعلن ان المطاف القديم انتهى
وتعلن ان المطاف الجديد ابتدا

.

بفرقتها امها المتعبه
تلملم اوراقها المدرسية :
(حذار العدى يا بنيته
فعين العدو تصيب) - وما كذب القلب - كان
عدو الحياة يطاردها في المسيرة
وينشب في عنقها مخلبه

تفتّح « مريولها » في الصباح
شقائى حمراً وباقات ورد
وعادت الى الكتب المدرسية كل سطور الكفاح -
التي حذفوها
وعادت الى الصفحات خريطة امس التي مزقوها
ورفرف « مريولها » راية في صفوف المدارس ،
رفرف وامتد ، ظلل في الضفة الشرئيه
شوارعها المفضية
واشجارها المثقلات، رفررف مريولها راية في النوافذ،
فوق سطوح المنازل ، فوق رفوف الدكاكين ،
ظلل في الضفة الشرئيه
مساجدها والكنائس ، ظللها قبة بعد قبه

.

وما قتلوا منتهى
وما صلبوها
ولكنما خرجت منتهى
تعلق اقمار افراحها في السماء الكبيره
وتعلن ان المطاف القديم انتهى
وتعلن ان المطاف الجديد ابتدا

نابلس

جريمة قتل

في يوم ليس كالأيام

الى الطالبة الفلسطينية الشهيدة
« منتهى »

الصوفية : حركة يسار الفكر العربي

وهذا يعني ان الاندفاع الاول (اذا استثنينا الفضيل بن غياص الذي لا نعرف صوفيا غيره من وفيات القرن الثاني الهجري) قد غمرت القرنين الثالث والرابع ، ولكنها بلغت ذروتها مع الجنيد وذي النون المصري والبسطامي والمحاسبي الذين كانت وفياتهم في القرن الثالث ، ومع الحلاج (اخر مشاهير الاندفاع الاول) الذي توفي في مطلع القرن الرابع الهجري او العاشر الميلادي .

ثانيا - ان القشيري ، صاحب الرسالة المشهورة في التاريخ للصوفية ، لم يصف الى من ارخ لهم استاذة السلمي من المتصوفة احدا ذا شأن ، بل هو لم يصف الا اسما قليلة ومغمورة لم تكن على قيد الحياة يوم كتب القشيري رسالته ، وذلك وفقا لما صرح به هو نفسه .

ثالثا - في الرسالة القشيرية ، التي كتبت في القرن الخامس الهجري ، نجد هذا النص : « ان المحققين من هذه الطائفة انقرض اكثرهم ، ولم يبق في زماننا هذا من هذه الطائفة الا اثرهم ... حصلت الفترة في هذه الطريقة ، لا بل اندرست الطريقة بالحقيقة ... » . بقي ان نعرف ان القشيري من وفيات عام ٤٦٥ هـ . وخلصنا هذا المقبوس هو ان الحركة الصوفية لم تصب ، في اواسط القرن الخامس ، بالفتور فحسب ، بل بالاندراس او الانقطاع كذلك . والحقيقة ان الفتور قد اصاب الحركة منذ ما بعد الحلاج ، اي ان الاندفاع الاول قد عاشت زهاء قرن كامل تقريبا (القرن الرابع) في حالة نزاع وانحدار نحو لفظ الانقراض ، اذ هي لم تعد تمك ، خلال فترة الانقراض تلك ، رجالا من امثال الحلاج والجنيد .

رابعا - اذا ما تركنا الاندفاع الاول تبلغ ذروتها في القرن التاسع الميلادي ، لننظر في القرن العاشر ، ولنتقطع في الحادي عشر ، فاننا ما نعلم ان نرى اندفاعا جديدة تبلغ ذروتها مع اشهر ائمة الصوفية على الاطلاق (محي الدين بن عربي ، ابن الفارض ، السهروردي) ، منذ منتصف القرن الثاني عشر وحتى منتصف القرن اللاحق تقريبا .

هذه هي الحقائق الاساسية الاربعة المستقرة من تاريخ الصوفية والتي ينبغي - في رأينا - ان تؤخذ بالحسبان لدى دراسة الصوفية . ولن نفوتنا حقيقة خامسة هامة هي الاخرى ، ومفادها انه كان من المتعلم ان تنشط الصوفية العربية ، بوصفها النهج الفكري للطبقات التحتية ، والمعبر الاول عن الصراع الاجتماعي (بالإضافة الى الشعر والخطابة) ، كان من المتعلم ظهورها كحركة بارزة في القرن الاول

جل ما تبغني هذه المقالة اثباته هو ان شدة انتشار الصوفية كانت تتناسب طرذا مع تفاقم الصراع الطبقي وشدة تأزم الواقع ، اي مع تطرف وتماثل التفارق بين الذات وموضوعها بفعل عوامل تاريخية - اجتماعية تعمل على اندماج الشقة بين المتناقضات داخل المجتمع عبر مساره الزمني . ولسوف نتجه شطر تحليل الوقائع التاريخية نفسها ، لا النصوص الصوفية التي تحدرت الينا من القرون الوسطى ، وذلك بسبب من كون تلك الوقائع اطرا كانت تشرط الافراز الصوفي وتعمل على انجاب العقل الرافض بوجه عام . ونحن نتوخى من وراء ذلك تبين ما فحواه ان رغبة الطبقات المسحوقة في هدم ايدولوجيا القوى السائدة هي العامل الاول في ايلاج نظرية الحول الى الصوفية ، تلك النظرية التي يمكن ان تعد طفرة فكرية في العقل العربي .

في زعمنا ان الصوفية هي واحدة من التجليات الكبرى للإصالة الثورية العربية ، على الرغم من الطابع الانهزامي او الانسحابي الظاهري لمضموناتها ، وعلى الرغم من بحثها عن الطوبى في داخل الذات لا خارجها . ولعل اهم مظهر من مظاهر الثورة في الفكر الصوفي هو احوالة صورة الله (التي كانت بمثابة القانون الكلي الشمول للكون بآسره) الى صيرورة ذات ماهية طيعانية ، وذلك عبر فكري الحول ووحدانية الوجود ، اللتين لا تعنيان الا النفي المضمحل لفكرة الالهة المفارقة ، اقله بالمعنى التقليدي للكلمة . ولعل هذه الاحالة (ولنخرج عن مجرى البحث قليلا) هي في الصميم من اسس الهيكلية التي ذهبت الى ان الفكرة قد نفت ذاتها في الطبيعة لتعود الى ذاتها في الوعي . ولهذا ، اراني ميلا الى الاعتقاد بان جنود الفكر الهيجلي ، المتمسك بالمباطنة ، تضرب في الصوفية الى هذا الحد او ذاك .

لعل اهم ملاحظة يستقرنها المتصفح لتاريخ الصوفية العربية هي ان هذه الحركة قد جاءت على اندفاعتين كبيرتين تزامنت كل منهما مع حالة خاصة من حالات الامة العربية ، ومع مرحلة معينة من مراحل نموها وتراجعها . ولكل من هاتين المرحلتين خصائص تاريخية تباين تماما خصائص المرحلة الاخرى . ولنتظر كيف توصلنا الى استقرار هذه الحقيقة التي يتوقف عليها الكثير من فهمنا لتلك الحركة بخاصة ، وللعقل العربي في القرون الوسطى بعامة .

اولا - ان اقدم من ارخ لهم السلمي من المتصوفة (والسلمي اول مؤرخي الصوفية) في كتابه ، « طبقات الصوفية » ، هو الفضيل بن غياص المتوفي عام ١٨٧ هـ . اما اخر من ارخ لهم فقد كانت وفياتهم في اواخر القرن الرابع الهجري (مع ان السلمي قد توفي عام ٤١٢ هـ) .

الهجري ، قرن التصاولات الطبقية الاشد حدة في التاريخ العربي ، وذلك لاسباب عدة :

اولا - كان العصر ما يزال وثيق الصلة بالرسول وصحابته الذين لم يؤثر عنهم انهم مارسوا التصوف ، فضلا عن ان العقل العربي كان ما يزال اقرب الى الصحراء منه الى المدينة (على الرغم من نزول العرب في الحواضر) ، والصوفية لا يمكن ان تكون الا نتاج عقل متقدم ومتمتع بشروط حضارية شديدة البعد عن البدائية .

ثانيا - كان المجتمع العربي في حالة تحول دائم وشديد السرعة ، ويتبدى هذا التحول في الانتقالية المستمرة لحدوده الجغرافية . ان هذه الانتقالات السريعة لا تتيح للعقل فرصة بلورة افكاره .

ثالثا - لم يكن التراث الانساني الذي اثر على نشوء ونمو الصوفية قد دخل الى العربية بعد .

وعلى الرغم من هذه العوامل الثلاثة ، فان ضربا من النشاط الروحي قد استبق الصوفية ومهد لها الطريق . وقد سمي هذا النشاط بالتنسك والزهد اللذين يختلفان عن الصوفية من حيث عمق وضخامة النظرة الى الواقع ، وفي الوقت نفسه ، من حيث رفض الواقع بوصفه زيفا واغترابا . ففي حين يشعر الزاهد بغربته عن هذا الكون شعورا وجوديا ، فان المتصوف يعي تضاده مع القوى الاجتماعية السائدة . وعلى اية حال ، ان رابعة العموية والحسن البصري ، وسواهما من نسالة القرن الثاني الهجري ، قد مهدوا السبيل امام الحلاج وابن عربي ، بل كانوا الجذور التي اطلعت الحركة الصوفية برمتها . غير ان ثمة فارقا كبيرا يفصل بين الجذر وفروعه من حيث النضج الفكري ، وهو ان الزهد لا يبدو كونه سلوكا يرتكز على تأملات اولية وساذجة ، في حين ان التصوف يضيف الى السلوك فلسفة اكثر من دينية ، انها موقف كامل من الوجود . ففي حين كان الدين ، او التدين ، غاية الناسك ، فانه لم يكن بالنسبة الى الصوفي الا منهجا يتجاوز به شرطه الموضوعي ، اي انه يهدم الشيء من داخله لا من خارجه .

والحقيقة ان ثمة الكثير من النظريات المتعلقة باصول الصوفية وبالعوامل التي انشأتها : منها ما يرجع الصوفية العربية الى اصل هندي نظرا للتشابه القائم بين محتواها وبين محتوى الكتب الهندوسية المقدسة ، وخاصة الفيدانتا ، ومنها ما ترجعها الى الاطلاونية الحديثة ، او الى اصل نصراني ، بدليل تشابه حياة المتصوف مع حياة الراهب . والحقيقة ان هذه النظريات الظاهرة . ولعل اهم ما يؤخذ على هذه النظريات انها لا ترى في الصوفية الا حالة تعبد وانسحاب من المجال، متعامية ، او غير قادرة على رؤية ما هو نفي في تلك الحركة ، بل وجاهلة كونها تيارا فكريا ماديا ، على الرغم من طوباويتها .

الان ، وقد عرفنا ان الصوفية العربية قد جاءت على اندفاعتين اساسيتين ، فلننتقل نحو التعرف على الشروط التاريخية التي اطلعت كلا منهما .

خاصت الحركات الهاشمية ، منذ منتصف القرن الاول الهجري تقريبا ، صراعا طويلا ضد السلطات القائمة والقوى السائدة ، وقد بلغت الاوج في الحركة القرمطية التي اقامت حوالي عام ٩٠٠ م (٢٨٨ هـ) جمهورية شيوعية في الاحساء والبحرين برئاسة ابي سعيد الجنائي الذي ارسله « صاحب الناقية » (ابو عبدالله محمد) . ولقد كانت هذه الحركة الجبارة افرازا تاريخيا لثورة الزوج التي منيت بالخيبة عام ٨٧٧ م (٢٦٤ هـ) ، والتي هي بدورها شكل من اشكال الصراع الطبقي في تاريخنا . ولنا ان نرى صلة وثيقة بين هذه الثورات التي تمارس الصلابة الدعوية في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري وبين بلوغ الصوفية الاوج في تلك المرحلة عينها . كما ان لنا ان نربط بين مقتل الحلاج في تلك المرحلة وبين هذه الثورات

التي انتشرت في بادية الشام وخراسان والاحساء والبحرين . واذا كان ذو النون المصري ، المتوفي سنة (٢٤٥ هـ) هو اول المتصوفة في البحث عن منهج معرفي ، وفي ادخال ذلك المنهج الى الصوفية فعلا ، وبهذا غدا من بين اكبر السهميين في تشكيل المذهب الصوفي ، وفقا لما ذهب اليه الانجليزي تكلسون ، فان هذا التشكل الصوفي والمعرفي ، في القرن الثالث الهجري ، لم يكن - في رأينا - ان يقع خارج اطر التاريخ وبعبدا عن الصراع الطبقي . كما ان محنة الصوفية التي امتدت عبر النصف الثاني من القرن الثالث الهجري ، والتي ارغمت الكثير من المتصوفة على الهروب من بغداد ، فكان من نتائجها محنة الحلاج الذي صلب على باب العاصمة العباسية ، هذه المحنة لم تكن كذلك بعيدة عن الحركة القرمطية والصراع الطبقي الذي كانت تخوضه القوى التاريخية التقدمية ضد القوى السائدة . ولندكر دوما ان من بين التهم الاربعة التي وجهت الى الحلاج علاقته بالقرامطة ، واعتقاده بالوحيته ، الامر الذي لا يمكن ان يعني سوى تاليه الانسان ورد غربته .

حققت الصوفية ، اذن ، فلتزتها النوعية على يد ذي النون المصري ، فانتقلت من النسك والزهد الى قطاع الفلسفة والمناهج المعرفية بعدما اخذت الدولة العباسية بتخطي عصر القوة الى مرحلة التردّي . غير ان حركة الترجمة التي بلغت الذروة في عصر المأمون قد سبقت ذا النون المصري ومهدت السبيل امامه . ولكن هذا لا يلغي ان تصالفاً شأن الصوفية كان ذا صلة وثيقة بتفكك الدولة العباسية وتعاظم شأن الصراع الطبقي ، وكل الذي فعلته الترجمة والتفاعلات الثقافية انها عمقت الخط الصوفي واغنته ، ولكنها لم تخلقه على الاطلاق . اذن اين نجد العامل التاريخي للازدهار الصوفي في القرن الثالث الهجري ؟

بلغت الدولة العباسية (دولة التجار والافطاع والتسلطيات العسكرية) عصرها الذهبي في عهد المأمون (١٩٨ - ٢١٨ هـ) او النصف الاول من القرن التاسع الميلادي . ولكن ما معنى ان يكون ارتقاء الصوفية متزامنا مع عهد المأمون والعهود القليلة اللاحقة له ؟ ان احدنا الامر الى انتشار الوعي الثقافي وحده ، والى حركة الترجمة التي ادت انجازات جلى في عهد المأمون ، فاننا لن نكون قد اوفينا المسألة حقها ، والا فلما سبب الانقطاع الذي منيت به طوال القرن الحادي عشر الميلادي ، على الرغم من استمرار صعود وتيرة التأليف والتثقيف بوجه عام ؟ وكذلك لا يسعنا الاكتفاء بربط قيام الحركة وصعودها بالخلخلات السياسية التي كانت تجري في السلطة . من المحقق ان مرحلة ازدهار الصوفية قد تعاصرت مع عهد طويل من الاستقلالات السياسية ، لعل اولها واهمها الانتفاضة العباسية التي اطاحت بالحكم الأموي عبر مجازر مخيفة ، ولكن مما هو ذو دلالة ان يقفز التصوف العربي على يد رجل مصري هو ذو النون ، لان الثورة الفلاحية التي خاضتها مصر في عهد المأمون ، والتي خرج المأمون بشخصه الى مصر للاشراف على اخمادها ، كان لا بد لها من ان تفرز شيئا على المستوى الفكري .

ولكن الخلخلات السياسية التي كانت جارية في الدولة ، قمة النظام الاقطاعي والتجاري ، لا بد وان تكون انعكاسا لخلخلات اجتماعية تجري من القاعدة باتجاه القمة . لقد عرفت السلطة سلسلة طويلة من التحركات العسكرية ضد الخليفة ، فقتل المتوكل ، وقتل ابن الخليفة المنتصر بعده بعام واحد ، كما قتل خلفه المستعين ، ليتولى بعده المعتز الذي قتل هو الآخر ، وكذلك قتل بعده المهدي ، اما المعتز والمعتضد والمكتفي ، خلفاء المهدي على التوالي ، فقد نجوا جميعا من القتل ، ولكن المعتز ، الذي تلا المكتفي ، قد تعرض للخلع مرتين ثم قتل بعد ذلك . وفي عهده حصلت محنة الحلاج . ولو كان الانتصاع

السياسي هو المسؤول الوحيد عن ارتقاء الصوفية ، فان هذه الحركة كان ينبغي ان تستمر بالضرورة طالما استمر ذلك التردّي ، ولكن الحركة انقطعت على الرغم من تواصل الانهيار السياسي المتعدد الاشكال . فالحقيقة ان الصوفية وحالة التردّي السياسي هما ظهوران لحالة اعماق تعمل في بنية المجتمع بحيث تسمى نحو زحزحة وقلقلة البنى القائمة والاطاحة بها . وهذا يعني ان نشوء وارتقاء الصوفية في الفكر العربي وثيق الصلة بالتصاولات الاجتماعية ، هذه التصاولات التي كانت ابرز اشكالها الثورة العباسية نفسها ، وكذلك الحركة الفاطمية والقرمطية والتفصّلات الولاة (ابن طولون في مصر ، والحمدانيون في حلب ... الخ) وحين اصيب هذا الصراع بالتراخي ، بعد ان تحقق تفسخ الامبراطورية ، حل الوهن في الصوفية نفسها . ان القرن الحادي عشر الميلادي الذي اتسم بالهدوء السياسي وبتهادن المتفاريات في المجتمع العربي هو الذي كان يمثل مرحلة انقطاع الصوفية ، وفيه كتب القشيري رسالته . لقد استطاعت التجارية (الميركتيلية) العربية في كل قطر ان توجد انسجاما فيما بينها مرده الى سيطرة كل قطر على شؤونه التجارية والى استقلاله بها ، الامر الذي ادى بالتواتر الفلاحية وتحركات العبيد والاعراب الذين كانوا يعيشون على هامش الحضارة العربية ، والذين لعبوا الدور الاكبر في الحركة القرمطية ، الى الاستكانة نتيجة للاخضاع التام . ولهذا لم يكن صدف ان يكون القرن الحادي عشر الميلادي هو قرن الغزالي ، ناقد الفلاسفة وطاقمها من الخلف لحساب الرجعية التي هيمنت على شؤون الحكومات التي انبثقت عن تفسخ الامبراطورية . ان ظهور الغزالي لا يشرح الا انجلاد التناحر عن ترعب الرجعية على سدة السلطة في كل قطر انسلخ عن جسم الامبراطورية ، وفي عاصمة الامبراطورية نفسها .

ولكننا لن ننسى ان الصوفية نشأت وارتقت في العصر الذهبي للدولة العباسية ، ذلك العصر الذي عرف استقرارا نسبيا كبيرا في السياسة ، اذ خلا الى حد كبير من الاضطرابات والفتن والقلال ، واستمر منذ منتصف القرن الثاني الهجري حتى منتصف القرن الثالث . وفي هذه المرحلة ظهر الكثيرون من ائمة الصوفية ومؤسسيها ، مثل ابي زيد البسطامي والاصري وابي عبدالله المحاسبي ، الامر الذي يضطرنا الى القول بان انقسام المجتمع الى طبقتين متميزتين ومتفارقتين الى حد بعيد ، دون ان يكون للدنيا منهما حول او طول ازاء الطبقة المستغلة ، كان احد العوامل الحاسمة في نشوء الصوفية وازدهارها . وهذا يعني ان الانقهار الذي مني به الرفض والفئات المتردة والثائرة في عهد الازدهار العباسي هو الذي افرز حركة رفض ظاهرها انسحابي وباطنها يقول بهم القائم . والصوفية في هذا اشبه بالرومانسية التي رأت ان المجتمع الراسمالي في أوروبا لا بد له من ان يبلغ ذروته وانه في حالة مد يستحيل ايقافها ، فما كان من الرومانسيين الا ان راحوا يبحثون عن عالم اخر ليجدوه في الطبيعة . وكذلك فعل الصوفيون الذين راحوا يبحثون عن الاتحاد بالا اعلى كلحلة انسحاب من واقع حائر .

وفي حين كانت جماهير الفلاحين تشن تحت نير الاقطاع ، كان الترف قد بلغ حدا خياليا ، فقد اورد ابن خلدون في المقدمة (الفصل الثالث من الكتاب الاول ، الفصل الثامن عشر) كشفا لخراج الدولة ايام المأمون لا اجد هنا مكانا لنقله ، ولكن يكفي ان نعلم ان خراج مصر ، مثلا ، كان يبلغ مليوني دينار سنويا ، وخراج فلسطين (ثلاثمائة الف دينار وعشرة آلاف دينار ، ومن الزيت ثلاثمائة الف رطل) . اما المغرب العربي فكان خراجه ستة وعشرين مليون درهم . ولهذا لم يعد عرس المأمون (الذي وصفه ابن خلدون في المقدمة) امرا مستهجننا . فقد دفع المأمون في مهربوران بنت الحسن بن سهل « ألف حصاة من البياقوت ، واوله شموع العنبر في كل واحدة مائة من ، وهو رطل وثلثان . وبسط لها فرشاً كان الحميم منها منسوجا بالذهب مكللا

بالدر والياقوت » . اما والد العروس ، الحسن بن سهل ، فقد « نشر على الطبقة الاولى منهم (رجال الخليفة) بنادق المسك ملثوة على الرقاع بالصياغ والنفار مسوغة لن حصلت في يده ، يقع لكل واحد منهم ما اذاه اليه الاتفاق والبحث . وفرق على الطبقة الثانية بدر اللناير ، في كل بكرة عشرة آلاف . وفرق على الطبقة الثالثة بدر النراهم . كذلك بعد ان انفق على مقامة المأمون بداره اصناف ذلك . »

في مثل هذه الاجواء كانت الصوفية تتنامى وترتقي . وهلى الرغم من كونها - في ظاهر امرها - انسحابا وهروبا من المجال ، فانها تمثل حالة من حالات الاستنكاف والرفض . ويتبدى رفضها في كونها ايدولوجية مغايرة تمام المغايرة لايولوجية الطبقات السائدة التي كانت تعكس مصالح الطبقات المستغلة . ان الصوفية محاولة لتفسيخ الفكر الرسمي انطلاقا من داخل هذا الفكر نفسه ، اي ان هذا الفكر الرسمي كان يفرز نقيضه من داخله بكل جلاء . وبذلك لعبت الصوفية دورا ثوريا يتسم بالاحتجاج ويمثل حالة اللانصياع الاجتماعي امام النظام السياسي . واستنادا الى هذا الفهم نفسه نملك ان نفهم مأساة العلاج والسهروودي ولجوء ابن عربي الى التقية ، لا سيما وانه القائل في الفتوحات المكية : « تحفظ في رؤية صور التجلي في صور الموجودات ».

ان لنا ان نعي الكيفية التي افرز بها الواقع الحضاري والاجتماعي حركة يساره الفكرية المسماة بالصوفية ، هذه الحركة التي اراها بوصفها مادية الفكر العربي . وتتجلى ماديتها في اذابة الله في الطبيعة والوجود المادي العياني . ولعل خير من عبر عن احالة الله الى الواقعي ، او اذابة الماهوي في الظاهرة ، او في ما هو طبعاني وكيوني ، هو الحسين بن منصور الحلاج ، لا سيما حين قال :
انا من اهوى ، ومن اهوى انا
نحن روحان حالنا بدننا
فاذا ابصرته ابصرني

هذه ، لا ريب ، محاولة لاجاد تطابق هوية بين الله والانسان ، وبالتالي محاولة لرد ما هو انساني الى الانسان . لقد جرد الانسان خصائصه المثالية وحلها في جوهر مفارق سماه الله ، والان تحاول نزعة تطابق الانسنة مع الالهة ان تعيد الى الوجود البشري مسلوباته الروحية . ان هذين البيتين يعيان ، كخلفية لهما ، الاغتراب الديني الذي كان يعيشه الانسان ، ويدركان ان الوعي غريب امام مخلوقاته نفسها .

لا بد من اتهام القائلين بنشوء الصوفية العربية عن الافلاطونية وتفرغاتها بانهم لم يملكون ان يسبروا اعماق الصوفية وابعادها ، اذ الحقيقة ان هذه الحركة كانت تنطوي في صميمها على شكل من اشكال مناهضة الفلسفة الافلاطونية بكافة تشعباتها . ففي حين ظن الافلاطون ان الماهيات يمكن ان تتقوم في تجريدات خاصة بها ، اي ان تستقل عن الظاهر وتغافره ، فتغدو مثلا محجورة في عالم مفارق ، او انماط مستقلة ومثالية ، فان ما اجهد المتصوفة انفسهم في سبيله هو احالة او اذابة الماهية في الظاهرة . ان الباطن او الجوهر محايث للظاهر او المخبر ، وليس قائما بمعزل عنه . ويكاد هذا الباطن ان ينم عن ذاته ، اذ يشف عنه الظاهر ويوشك ان يجلوه . يقول محي الدين بن عربي : « لولا الانية لانكشف الهوى » ، الامر الذي لا يعني سوى ان الماهوي متململ في الحيث ، او كما قال هيجل : « الموجود كله في الظاهرة » ، الشيء الذي تبناه ماركس وبقيله . وقد لا اغالي اذا ما ذهبت الى ان الاساس النظري للفلسفة الظاهرات (هوسرل وسارتر بخاصة) ، وهم تلامذة امنا هيجل ، اقله في ظني ، انما ينبثق ، كما انبثق اساس استاذهم من قبلهم ، عن الصوفية العربية ، هذه الحركة التي مارست على الافلاطونية ، وعلى استغالاتها ايضا ، عين ما مارسه هيجل على الكانطية : القضاء على المثنيات ورؤية الوجود بوصفه وحدة لا تقبل التجزئة .

من التاريخ كفكر حي نابض بالاصالة والعمق . فاذا كان السهروردي قد انجب ابن عربي في ذلك القرن ، واذا كان ابن عربي قد انجب ابن الفارض ، فان هذا الاخير لم ينجب احدا ، بل لم يكن له من العمق ما لاستاذيه السابقين عليه ، حتى ليتمكن ان يرى بوصفه بداية النهاية بالنسبة الى الصوفية .

لقد ترسخت ، اثر الانتصارات الملوكية على الصليبيين في الشام ، وعلى المغول في الشام ايضا ، تسلطات عسكرية بلغت ذروتها في شخصية الملك الناصر الملوكي (لا الايوبي) ، واطن ان الاقطاع في المجتمع العربي الذي بدأ يمتحور حول القاهرة قد استتب شأنه ، وان التجارة قد انحطت بسبب من هيمنة مدن ايطاليا على المتوسط واسواقه . وكان من جراء ذلك ان تحولت الصوفية الى طرق طقوسية والى شعيرة دينية تعبدية خالية من البعد الفكري . وغدت لا تزيد عن كونها ملاذا للذات البتلة من قبل وجودها وهروبها من مواجهة واقع قاتل لروح الانسان .

ولكن الفكر التقدمي المناضل قد انتقل هذه المرة الى الاسلام السني التمسك بالحديث وظاهر القرآن ، وهو ما يمكن ان نسموه بالسلفية . ولكن هذه السلفية ، هذا الخط المناضل والعامل على هدم الواقع في اخريات القرن الثالث عشر واولائل القرن الرابع عشر ، لم يكن اكثر من ومضة قصيرة سرعان ما خبت وهومت لتتلاشى في خضم التاريخ الذي بدأ يسوده نبلاد زراءون . وقد مثل ابن تيمية وتلميذه ابن قيم الجوزية هذه الومضة في النصف الثاني من القرن الثالث عشر والنصف الاول من القرن اللاحق له . وقد قضى ابن تيمية نحيبه سجيناً في قلعة دمشق كمنافىء لحكم الناصر بن قلاوون ، اما تلميذه الذي كان يشاطره زنانيته فقد قدر له ان يخرج حياً من سجنه .

ووحي القول ان الصوفية تجسد شكلاً من اشكال التيار المادي الثوري في الفكر الانساني ، وتتجلى ماديتها في اذابة الله في الطبيعة والوجود المادي المياني . انها تحل الماهوي في الحيثي ، وبذلك تمارس الاعداء على العوالم المارقة ، وتمارس النفي على الفكر السائد ، الذي باقامته للمفارقة بين الجوهر والظاهر ، انما يحاول ان يكرس وجوده . فحين يوجد الصوفي بينه وبين الله انما يقيم ملكوت الله في الانسان ويعيل الاوهية الى الانسانية .

مكتبة انطوان

شارع الامير بشير - بيروت

تقدم اكبر مجموعة من كتب الهدايا

في مختلف اللغات العربية والفرنسية والانكليزية

موسوعات مصورة ، علوم متنوعة

ثقافة شاملة - حضارات الامم

مكتبة انطوان - شارع الامير بشير - بيروت

لئن كان تفاقم الصراع الطبقي هو الفاعل الاول في تنشيط الاندفاع الصوفية الاولى ، فان استفحال النضال الوطني ابان الحروب الصليبية هو الذي اعاد الحياة الى الصوفية من جديد ، وهو الذي بعثها من مرقدتها شابة اقوى مما كانت عليه قبل ان تصاب بالاندساس خلال القرن الحادي عشر المشهور بتساكن المتضادات وهيمنة الرجعية وانتشار فكر لسانها الاول ، الغزالي . فاذا كان القضاء على حركة القرامطة قد رافقه ، او ربما سبقه بقليل ، انقطاع الاندفاع الصوفية الاولى ، فان رد الفعل الذي ابدته المنطقة ازاء الحملة الصليبية العارمة لانتزاع ما في ايدي الصليبيين من ارض الشام بقيادة نور الدين الشهيد منذ اواسط القرن الثاني عشر ، ان هذه الاستجابة للتحمدي الخارجي هي التي اعادت الصوفية الى سابق ازدهارها . ولم يكن غريباً هذه المرة ان تبلغ الصوفية ذروتها في شخص محي الدين بن عربي ، القادم من الاندلس ، حيث حقق ابن رشد قمة في العقلانية ، واختط خطا يسارياً فحواه الاحتكام الى العقل في كل شيء .

لقد افرزت الحروب الصليبية ثلاثة من اعلام الصوفية لا يضاهي ايا منهم احد من رجال الاندفاع الاولى سوى العلاج . والحق ان مأساة هذا الرجل قد تكررت ثانية عندما تعرض السهروردي - احد الثلاثة الكبار - للمحنة نفسها في حلب . « لقد اتاح لائناً ان ترتكب جريمة ثانية بحق الفلسفة » ، الشيء الذي قاله ارسطو حين هرب من اثينا بعد موت الاسكندر ، مشيراً بذلك الى مأساة سقراط ، واحتمال تكررها فيه هو . وقد بلغ السهروردي هذا اوج تصوفه والامة العربية في حضيض المحنة الصليبية : فبيت المقدس في قبضة الغزاة ، والوطن مزق واشتات تنازعه التويلات النخرة ، والعدو يهاجم مصر والامارات السودية الكرة تلو الاخرى ، ويوقع فيها الخسائر الفادحة في النفوس والممتلكات ، ومملكة الصليبيين تمتد على الشاطئ السوري من انطاكية حتى غزة ، والشام تقف وحدها في وجه الغزو دون اية نجدة من جاراتها ، وخليفة بغداد الهية في ايدي الوزراء والحجاب وقادة الجند ، اما خليفة القاهرة فيملك ولا يحكم . ولسمه الحظ ان السهروردي قد لقي مصرعه قبل معركة حطين .

اما الرجلان الاخران ، وهما ابن الفارض (1181 - 1234) ومحي الدين بن عربي (1165 - 1240) فقد عاصر انهزام صلاح الدين الايوبي امام قلب الاسد حول اسوار عكا وغيرها من مدن الساحل الشامي . وفي الوقت نفسه كانت الاندلس تعاني من التضعف امام الفرنجة الذين اخذوا ينزلون الكوارث بالمدن العربية ، هذه الكوارث التي تكلفت بسقوط قرطبة ، ذلك الحدث الذي عاشه ابن عربي بكل لوعة . ولقد عاش الرجلان حادثة اشجع من ذلك ، وهي تنويع روجير الثاني ملكاً على بيت المقدس بعد وفاة صلاح الدين ، وبرضى ابناء واحفاد هذا السلطان .

وليس هذا فحسب ، بل لقد عاصر الرجلان الحملات الصليبية العنيفة على مصر والحصار الذي تعرضت له دمياط مرتين لم تحاصر مدينة في التاريخ حصاراً اشجع منهما . وقد عاش ابن الفارض ، وهو مصري ، الفترة التي تعرض فيها حكم الايوبيين في مصر للانهايار ، وعاصر مقتل ابن الناصر ، وكذلك مقتل اول ملوك المماليك ، كما شاهد مقتل شجرة الدر ايضا . اما ابن عربي الذي قضى اواخر سنيته في دمشق فقد رأى الى اي درك تدنت الدولة الايوبية في سورية .

ومما تجدر ملاحظته انه في حين عملت الانهزامات على بعث الفكر الصوفي شاباً من جديد منذ اواسط القرن الثاني عشر ، فان الانتصارات العربية المؤثرة على الصليبيين (موقعة المنصورة ، مثلاً) وعلى المغول (عين جالوت) قد رافقتها منذ اواسط القرن الثالث عشر (قرن سقوط بغداد وقرطبة) انحسار الموجة الصوفية الثانية لتختفي

مسرحنا في ٦ أكتوبر والفرق بين الاحتفال والتفكير

السويس واحتلال صفتها الشرقية ..

في هذه السنوات اختلطت كل الامور وامتزجت كل القضايا . كانت أبسط المشاكل واقصرها عمرا تختلط بقضية مصير الوطن ذاته : قضية ان تظل مصر هي ذاتها مصر او ان تفقد مجموعة من أهم خصائصها واولها « أرض » مصر ذاتها . كانت قضايا التحرر الوطني في مرحلته الجديدة تمتزج بقضايا التحول الاجتماعي . وكانت قضية البحث عن اسلوب ممارسة السلطة الوطنية لقوتها تمتزج بقضية تعرض هذه السلطة نفسها لاستنزاف كل ما تملكه من قوة بل كل ما تملكه من مبرر للوجود ..

عاش بعضنا هذه السنوات بوعي وعاشها اكثرنا بانفعال . ولكننا جميعا عشناها . وجميعها هذه تتضمن جميع من يمكن ان يتفرج على هذا العرض التمثيلي . اي ان الجمهور سيذهب الى المسرح لكي يتفرج على ما سبق له ان عاشه بالفعل . ولا كان من المستحيل ان يعرض المسرح صورة طبق الاصل للحقيقة التي وقعت بالفعل ، ولما كان عليه ان يختار من هذه الحقيقة ما هو اكثر تعبيراً عن اشد خصائصها عمقا ، ولا كان عليه ان يسلط بالدراما وهجا من النور على المعنى الحقيقي لهذه الحقيقة ... فان من حق الجمهور ان يبحث في مسرحية « الحرب والسلام » عن المعنى الحقيقي لما عاشه بالفعل من حرب حقيقية او سلام حقيقي .

لا اذكر ان كاتباً مسرحياً واحداً في العالم كله جرب على ان يقدم لجمهوره مسرحية عن قضية مصيرية شاملة عاشها هذا الجمهور نفسه وما زال يعيشها ، ربما باستثناء برتولت بريخت الذي كتب مسرحية عن هتلر والحزب النازي اسمها « صعود وسقوط - أدورو ووي » . ولكنه قدمها في اثناء حياة هتلر . وقدمها في معالجة رمزية لا تشير الى الواقع مباشرة ابداً . ثم انه قدمها لجمهور غير الجمهور الاكاثي ولم يرها جمهور ألمانيا الا بعد سقوط هتلر بأكثر من عشر سنوات ، ثم انها بعد هذا من أضعف بما كتب بريخت نفسه . لقد عرف المسرح بالطبع الاعمال التي حاولت ان تتضمن تعليقا من نوع ما او وجهة نظر في الاحداث المعاصرة للمسرحية نفسها . منذ كتب اسخيلوس مسرحية « الفرس » في اثينا القرن الخامس قبل الميلاد الى أن كتب ستير بروك وفرقة مسرحية عن جرائم الامريكيين في فيتنام وكانت الحشوش الامريكية ما تزال غارقة في وحولها هناك . ولكننا في هذه الاحمال نواجه اختلافات كغلبة هامة ، اولها ان هذه الاعمال لم تكن تكتب لكي تحكي « حداثته » مكونة من شخصيات كالأخانات المرقمة : هذا هو فلان

في احتفالات ٦ أكتوبر ١٩٧٤ ، الذكرى الاولى لحرب رمضان ، قدمت هيئة المسرح المسرحية ثلاثة عروض مسرحية : الحرب والسلام ، ومحاكمة عم احمد الفلاح ، ورأس العش (١) . تلك اسماء المسرحيات وتلك كانت المناسبة . ولكن يبقى السؤال : فماذا كان في مسرحيات كتبت واخرجت تحت شعار الاحتفال بهذا النصر الذي يضم كل ما نعرفه من المعاني (وستعرض له) ؟ هل عبر مسرحنا انتكاسته الحزنة وهو يتطلع الى ان يشارك في اكتشاف معاني الانتصار وما حققه وما ينتظر ان يتحقق من بعده ؟

سنحاول ان نجيب هنا ، تفصيلا ، ثم لنستخلص النتائج فيما بعد ، رغم اننا نحب ان نطرح سؤالا : هل كانت وظيفة المسرح ان يشارك في الاحتفالات بطريقة « المراسم » الاحتفالية ، ام كان عليه ان يكون هو الفن الوحيد القادر على ان يفكر فيما يحتفل به الناس ، وان يكتشف معانيه ؟

الحرب والسلام على المسرح بعد الحقيقة :

من قديم الزمان ارتبط المسرح بالشعر . ليس بالنظم وانما بالشاعرية ، والشاعرية كما يقولون تعني في اهم جوانبها اتساع الشمول لاحتواء الكلدات وتعني حدة الفاظ ، للوصول الى الاعماق . بهذا يكتسب الواقع « الممكن » في المسرح صدقا من نوع جديد لا علاقة له بالصدق الاخلاقي حتى وان كان قصد الشاعر ، اي المؤلف المسرحي ، ان يقدم لنا هذا الواقع من خلال وجهة نظر معينة يريد ان يقنعنا بها .. ورغم وجهة النظر المحددة التي اراد اصحاب العرض التمثيلي المسمى « الحرب والسلام » ان يقنعونا بها والتي لن نختلف معهم كثيرا حول جوهرها فكانهم ارادوا ان يقدموا نموذجا معرسيا لكل ما ينبغي ان يتجنبه المسرح لكي يكون فنا مسرحيا بحق ، مهما كانت لفته الفنية ومهما كان بناؤه .

والمشكلة الاساسية في هذا العرض تنبع من انه يريد ان يقدم صورة مسرحية ملخصة لنفس الاحداث التي عشناها منذ ١٧ مايو عام ١٩٦٧ حتى ٦ أكتوبر عام ١٩٧٣ ، اي منذ تحرك الجيش المصري الى سيناء بعد اغلاق خليج العقبة ، حتى يوم العبور العظيم وافتتاح قناة

(١) كانت هناك مسرحية « سقوط بارليف » التي نستخدم مصطلح « مسرحية » لوصفها اختصارا ، طالما انها قدمت في عرض مسرحي . كتبها الشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد وقد تعرضنا لها في مقال سابق .

في الحقيقة وهذا يرمز الى الطبقة كذا وهذه هي الفئة الاجتماعية كيت ثم تسير علاقاتهم في المسرحية بهذا الشكل المحدد ، اذن فان وجهة النظر المطلوبة هي كذا ، والنتيجة هي كذا . وانما كان المؤلف المسرحي يحاول باستمرار ان يكشف « اعماق الموقف » الذي يريد ان يعلق عليه ، وان يخلق له صورة فنية ، وان يجسدها في شخصيات الخ ...

اخشى ان اقول باختصار وحرصا على قدر من الموضوعية - ان الكتابة المسرحية في مثل هذا الموضوع ، لا تحتاج الى مجرد الشجاعة ، وانما هي تحتاج الى « عبقرية » فنية من نوع خاص يعرف صاحبها بالطبع « الف باه » الفن المسرحي ، ويعرف كيف يستخدم ثقافة سياسية واجتماعية ولقوية ونفسية كبيرة استخداما فنيا شاملا ، فجعله يدع البناء التماسك والشخصيات المقتعة بابعادها .. الخ .. الخ ... اما هذا العرض التمثيلي فله مواصفات اخرى لا علاقة لها بالفن الذي نتحدث عنه هنا ..

ولذلك يمكننا ان نتصور كمية الشجاعة التي لا بد ان يكون اصحاب هذا العرض تدرعوا بها ، من يوسف السباعي الذي كتب معالجة قصصية في بضع صفحات ، الى عبد الرحمن شوقي الذي كتب اعدادا مسرحيا لصفحات صاحب المأخوذة القصصية ، الى المخرج محمود رضا الذي لا اعرف له اخراجا مسرحيا من قبل . السى محمد صبحي المخرج الشاب الذي يضعون الى جانب اسمه تعبيرا غربيا « المخرج الدرامي » ولا نفهم ماذا يقصدون بهذا « المنصب » بالتحديد وان كان علينا ان نسال : اذن فما الذي اخرج محمود رضا .. الخ ... الرقصات ؟ اذن فلماذا توضع كلمة « اخراج » الى جانب اسمه ؟ على الغفوم سنكتشف ان الرقصات وحدها بالفعل هي التي كانت تتطلب نوعا من الاخراج .

ولكن نهايته .. يبدو ان العرض جاء بناء على تصور من وزارة الثقافة املى عليها انه من الضروري ان تشرح الوزارة بالمرح للناس ما سبق لهم ان عاشوه . وان تنتهز فرصة هذا الشرح لكي تساهم في الترويج عنهم بالرقص والفناء .. وهذه النية لا اعتراض عليها في حد ذاتها . المشكلة هي انه كان المفروض ان يكون هذا العرض التمثيلي مسرحا . ولكن المسرح تحول في ايدي هؤلاء الناس الى نوع من وسائل الانصاح شبهها صديق يفهم في المسرح ، وله ابناء في المرحلة الابتدائية ، بانها تشبه طريقة شرشر في التلميم ... الحديث !

تلخص المشاهد الحوارية للعرض في تصوير حالة مصر قبل هزيمة ١٩٦٧ ثم الهزيمة نفسها ثم حرب الاستنزاف والمثل بعد توقفها ثم تحول مصر الى سوق كبيرة للتهرب ونمو الفئات الطفيلية وقيام تحالف سري بين هذه الفئات والراسمالية المستقلة المعادية لثورة ٢٣ يوليو ثم جدية الجيش وحرصه على ان يسترد الارض بالدم والجهد والعرق ثم اشارة عابرة الى ثورة التصحيح واشارة اخرى الى « عام الحسم » واخيرا الحرب والانتصار والعبور . بالطبع هناك بعض المعاني التي تكتمل اساسا بالرقص . وهناك المواقف التي يقصد بها تكبير فكرة معينة او اتاحة الفرصة للضحك وحده .. ولكن فكرة « المسرح » ذاتها والمسرح باعتباره فنا ارتبط بالشاعرية والشمول والعمق ، هي الفكرة التي تختفي نهائيا ، ويتحول « النظر » والمثلون والراقصون والالمان والاضواء - يتحول ويتحولون جميعا الى مجرد « وسائل انصاح » للافكار التي تضمثها الحواريات المكتوبة لكي يتبادلها اشخاص لا شخصيات فنية : فريد شوقي يمثل « عم وطني » الذي هو الراسمالية غير المستقلة ، ومحمد السبع يمثل الشخص الذي يرمز الى الراسمالية المستقلة وصلاح السمنني لمنظمة الشباب ومحمود التوتني للشباب البسيط العادي الذي يتحول ببساطة الى بطل وشهيد خو ان يعمل في راسه اي فكر من اي نوع والذي لا يستطيع الا ان يضحك الجميع سواه في هتافه الابله في البداية او ذهابه الى الحرب

بالبيجاما او استشهاده الاخير وهو يغطي زملاؤه المنتصرين ، ومحمد صبحي يمثل المتسلق الانتهازي الذي يتحول من حلاق الى راسمالي طفيلي عن طريق تجارة الشنطة ، ورجاء حسين ربما تمثل « مصر » نفسها التي يحبها الرجال جميعا باستثناء محمود التوتني لانه اخوها وهو يطلب من الجميع الا يشقوها ، ويكتفي منهم بان يحرصوا عليها .. ثم هناك محمود الحديني الذي يمثل الجيش لانه ضابط شاب والذي يشب لنا ان جيشنا لم يهزم في يونيو ١٩٦٧ لكل الاسباب التي نعرفها ، وان الجيش لم يكن يجب ان يشاهد المدينة وقد تحولت الى سوق للمهربات وملهى للنعارة (هل تحولت مصر الى هذا حقا ؟) والمدحش ان يوسف السباعي نفسه في روايته « العمر لحظة » التي اصبحت مسرحية ومسلسلات اذاعية وتليفزيونية وهي في طريقها الان الى السينما قد دافع عن « الفرقة » في مدن مصر قبل اكتوبر وقال ان البديل الوحيد للفرقة هي ان تعيش في ماتم ...

ويدير العرض التمثيلي علاقات هؤلاء الاشخاص حريصا بشدة على المحافظة على اكبر قدر ممكن من السطحية ولا اقول المباشرة . ولكن المدحش ان هذا التسليح المروع لآخر سنوات تاريخ مصر الحديث لا يساعد اصحاب العرض على ان يظلوا منطقيين مع انفسهم . المدحش ان يقع التناقض في وسط هذا التسليح .

مثلا يدخل صلاح السمنني في الفصل الاول لكي نعرف منه وجهة نظر محددة في « منظمة الشباب » ... تقول ان الشباب كان غارقا في حفظ كلمات لا يفهمها ويمشي في طوابير بلا هدف مفهوم وانه يكتب التقارير في المواطن ... الخ ... وفجأة يتحول المشهد « الدرامي » الى رقصة واذا بالرقصة تمجد منظمة الشباب هذه وتمجد الشباب نفسه ، واذا بصلاح السمنني يصبح على رأس الرافضين ...

ومثلا تتطور الامور بعد تسكة ١٩٦٧ ونكتشف ان محمد السبع يمثل الراسمالية المستقلة يعقد علاقات قوية مع محمد صبحي الانتهازي التسليقي الذي سيصبح رمزا للراسمالية الطفيلية وانه يوجب في الحقيقة بعودة الراسمالية بعد ان عرفنا بغضه الشديد للاشتراكية ولاصلاحات الثورة . ثم نرى فيلما عن اهل منطقة القناة واغنية عن ماساتهم ثم يمتلئ المسرح بالمثلثين الذين يرمزون الى المهجرين ثم نرى محمد السبع يشترك مع فريد شوقي الذي يمثل الراسمالية الوطنية في موساة هؤلاء المهجرين وتشجيعهم ... ما الفرق اذن بين النوعين من الراسمالية وبين الشخصيتين بالتالي ؟

ومثلا مشهد فنان خاص (اي يؤدي بالفناء) المقصود ان نعرف فيه الاوهام الاسطورية التي يعيش فيها الجيش الاسرائيلي ، وغرقه في وهم ان العرب بعد ١٩٦٧ لا يمكن ان يحاربوا ، اي ان المشهد يفسم مزججا من الاشارات الدينية الى اساطير العقيدة الصهيونية والاشارات السياسية الى عقلية المجتمع الصهيوني بعد الحرب . ولكن الموسيقى كلها في هذا المشهد مأخوذة من الحان اغاني الطقوس الدينية للكنيسة القبطية المصرية والموسيقى بالنسبة من وضع الاستاذ سيد مكايي الملحن الشعبي المصري .. الخ ...

مرة اخرى « نهايته » ... ومرة اخرى لا املك الا ان يختم هذا الحديث بعبارة سبق ان قلتها قبل قليل في بدايته : من قديم الزمان ارتبط المسرح بالشعر ، ليس بالنظم وانما بالشاعرية ... واصيف ان فنانا واحدا او مجموعة من الفنانين لن يجروؤا على التعرض لموضوع وقضية معسيرة وشاملة مثل قضية مصر ومجتمعها وتاريخها وشعبها وحاضرها ومستقبلها بين ١٩٦٧ ، ١٩٧٣ الا اذا كان او كانوا على درجة هائلة من الوعي واصحاب طاقة شاعرية لا يملكها الا العباقرة ...

محاكمة عم احمد الفلاح المفترى عليه :

مرة اخرى يطرح مسرح (٦ اكتوبر) قضية العلاقة بين المسرح والحقيقة ، او بين الفن كله وبين الواقع الذي يريد الفن ان يعالجه.

التأكيد في العملية النقدية .

ولكن المضمون في الفن كما نعرف في المبادئ لا ينفصل عن طريقة التعبير عنه . ولذلك لن نختلف في أنه من الحماسة والغرور أن « تنهم » الفلاح المصري « عم احمد الفلاح » بأنه كسول أو فقير أو جاهل . ومن المؤكد أننا سنتفق مع « مضمون » دفاع رشاد رشدي في أنه إذا كانت مصر هي هبة فلاحها وصنعه لخصبها ودفاعه عنها ، فمن الادعاء القبي أن تنهمه بالكسل . ولكن أن ندافع عن فقره ، بزعمنا أن « من يعطي كل هذا الخير » كيف يكون فقيرا ، وأن ندافع عن جهله بزعمنا أنه عرف الله وسر الخلود ، أن ندافع عن فقره بتميسع قضية « الفقر » البسيطة باستخدام مفهوم « الفقر » الصوفي ونقول أن الفلاح المصري فقير حقا ولكن إلى الله ، وأن ندافع عن جهله بأن نبيع قضية الجهل والامية والتخلف الثقافي باللجوء إلى اقوال غامضة توضع على لسان رجل الدين تقول « أن كل علمنا يقربنا من جهلنا ، وجهلنا يقربنا من الموت » ، فيصبح « العلم » سبيلا إلى الموت لا إلى الحياة ...

كل هذا ونحن « ننحس » للفلاح العظيم والمعجزة ٦ أكتوبر العظيمة قائلين أن هذا الكلام هو من وحي ٦ أكتوبر العظيم هذا .. حينما نقول ذلك فغالب الظن أننا بالفعل نكره جدا أن يتخلص عم احمد الفلاح من فقره ومن جهله ونخشى جدا أن يدرك عم احمد الفلاح حقيقة أن « الفقر » الذي يعانيه يساوي فقر طعامه ومسكنه وكسائه وعمله وانتاجه .

وغالب الظن أن مثل تلك الاقوال عن الجهل وعن علاقة العلم بالموت لا تعني إلا أننا نخشى أن يتعلم عم احمد الفلاح كيف « يفكر » تفكيراً علمياً فيكتشف المعنى الحقيقي لفقره وجهله فيمصف بنا نحن من نكتب هذا الكلام متظاهرين بالاعجاب الشديد بفن عم احمد الفلاح الفاحش وعلمه الفزير . هكذا يقول رشاد رشدي : العلم يقربنا من الجهل والجهل يقربنا من الموت والصبر أقوى من الإقدام ، والسكون أقوى من الحركة ، وكيف يكون فقيرا من أعطى ويعطي كل هذا الخير لمصر والعالم .. اصبر إذن يا عم احمد ، واسكن .. وتمتع بنعمة فقرك فإن الدكتور متحمس لك بشدة .. ومعجب للغاية بك ، بل أنه يقول أن لحكم ذهب وعظمك فصة وشعرك من نور السماء .. طمعا ولكن من الذي يأخذ اللحم والعظام والشعر ثم يتفضل ويطيح الكلام والاعجاب الشديد ؟ ..

بعد هذا الإعجاب الشديد بعم احمد الفلاح وبعد هذا الدفاع المجيد عن نشاطه وعن فقره وجهله يصبح من المناسب أن نتحدث عن ٦ أكتوبر مباشرة . وهذا يجربنا بالطبع إلى قضية فلسطين ثم عن العرب . وقضية فلسطين تلخص من وجهة نظر المؤلف في أن لصا سرق بيتا ثم طرد أصحابه منه . وتلخص من وجهة نظر المخرج الذي اضاف رقصة لكي يساهم في تعميق وجهة النظر الأولى في أن اليهود انتهكوا عرضنا ... هكذا يستمر جهل الجمهور بكل شيء عن القضية . ويستمر عجز المسرح عن تأدية وظيفته « العقلية » الحقيقية ، وهي دفع الناس إلى « التفكير » وتعليمهم كيف يفكرون .

إلى هنا والمسألة لا خطر حقيقيا عنها .. الخطر يبرز من تصوير المؤلف والمخرج للعدو على أنه عدو فكاهي سواء وهو بجري أو وهو ينهار . ويضيف أحد الممثلين الشبان معنى ثالثا لصورة العدو : أنه يعرض جسده على الجندي المصري بابتهاج ...

كان بوسع المؤلف أن ينتظر قليلا قبل أن يتصور انهيار جنود العدو بالصورة الهزلية التي رسمها أو جرى « الطيار الاسرائيلي » وهو يصرخ « مصري مصري » لكي يقرأ ما قاله المشير احمد اسماعيل على وزير الحربية المصري : قال المشير في حديث له في « الاخبار » مع موسى صبرى ما معناه أن « الضابط الاسرائيلي ضابط كفاء ويعرف مميزات سلاحه وطبيعة الأرض التي يقاتل عليها . ويختار مواضع ضربته

وارجو أن تنلق في البداية على أن عبارة مسرح ٦ أكتوبر لا تعني أكثر من المسرحيات التي اعدتها هيئة المسرح وقدمتها بمناسبة الذكرى الأولى لمعركة اقتحام قناة السويس ، ومرة أخرى أيضا يواجه الناقد نفس المأزق الذي اشرت إليه في بداية حديثي عن العرض التمثيلي «الحرب والسلام» : المأزق الذي تخلفه الركافة الفنية والتخلف العقلي الفاضح للعمل الذي يتعرض له الناقد ، ركافة تشيع في التعبير والبناء والتطور الفكري العام للعمل إلى درجة تجبر العملية النقدية على التوقف قليلا أمام المبادئ الأساسية للفن .

وسوف نحاول هنا أن نتوقف بدلا من ذلك ومعه في نفس الوقت أمام الملامح التي لا يختلف حولها اثنان للحقيقة التي حاول « هذا الفن » أن يعالجها .

« محاكمة عم احمد الفلاح » هي العمل الذي بدأ الدكتور رشاد رشدي يكتبه وينشره على حلقات في مجلة « الجديد » في أيام أكتوبر من سنة ١٩٧٢ ... وهي الأساس الذي اقام عليه فاروق الدمرداش عرضه المسرحي في مسرح الطليعة ، المسرح الذي ينسبونه الآن إلى اسم الرائد القديم زكي طليمات لكي يكون « مساهمة » مسرح الطليعة في احتفالات هيئة المسرح بالذكرى الأولى لـ ٦ أكتوبر العظيم .

وهذا معناه أنه بينما كان مئات الألوف من شباب مصر يغوصون بالفعل تحت النار الحقيقية معركتهم الهائلة التي لم يبق العالم بعدها على صورته قبلها كان الدكتور رشاد رشدي يجلس ليكتب « من وحيهم » أو من وحي ٦ أكتوبر مثلما كتب على الصفحة الأولى من الكتاب الذي ضم نص المسرحية في العام التالي في أكتوبر الأول بعد الاقتحام .

ولا بد لنا أولا أن نعترف بأن عبارة « من وحي » هذه عبارة مطاطة للغاية إذا استخدمت للإشارة إلى ابداع فني مركب ، فيه من « العمد » الارادي الواعي أكثر بكثير مما فيه من التلقائية المتضمنة في كلمة « الوحي » وفي عبارة « من وحي » . أن قالب المسرحية ثم قالب العرض نفسه لا يوحيان بأنه كان هناك وحي من أي نوع ، كما أن مضمونها الفني العام الذي تناول الجانبين الأساسيين للمعركة ، الوطني والاجتماعي وكذلك لغتها المسجوعة وجمل الحوار المقلوبة التركيب لا يوحيان أبدا إلا أن الدكتور رشاد رشدي « استوحى » أشياء أخرى غير « ٦ أكتوبر » . استوحى فكره السياسي والاجتماعي من أجل تفسير القضية بجوانبها ثم استمر في « استيحاء » كتاب مصور انحطاط الادب العربي المظلمة لكي يحصل على لفته المتكلفة .. ربما تحت « توهم » أنه بهذا يفضي عليها شيئا من الشاعرية .

إن فان اغلب الظن أن المؤلف ما كتب مسرحيته « الواعية » هذه إلا متحمسا بالطبع لـ « ٦ أكتوبر » .. ولكن ، متحمسا أكثر لفكره هو واتجاهه الفني والاجتماعي .

ولكنه لم يكن يفكر للحظة واحدة أن « يؤلف » قصة درامية في شكل مسرحي تتضمن المضمون العام للقضية وللصراع الذي كان « ٦ أكتوبر » إحدى قممه الشامخة كذلك لم يكن يفكر في أن يحاول أن ينقل جوهر « حقيقة » هذا الصراع بأن يكتب دراما تسجيلية يختار لها من الوقائع الفعلية ما هو أصدق تعبيرا وأشمل وأعمق عن حقيقة الصراع . ولأنه لم يكن يفكر في كتابة قصة درامية . ولا دراما تسجيلية ، وإنما في « تسجيل » حماسه الخاص ، لفكره ولواقفه بطريقة الفنية الخالصة ، قبل أن يسجل تقديرا حقيقيا لـ « ٦ أكتوبر » والمفراء الثوري الحقيقي الفني والاجتماعي ... هذا في وسط تحمسه للفلاح المصري .. وعلينا الآن أن نكتشف المضمون الحقيقي لهذا الحماس .

وفي مثل هذا العرض المسرحي حيث « الأفكار » التي يطرحها العمل تشكل العنصر الرئيسي الذي ينال أكبر تأكيد من جانب أصحاب العمل . فإن « المضمون » بالتالي لا بد أن يكون هو هدف

ويستفيد من الثغرات التي تتركها في خطتك » . وهذه الكلمات تعني ان « القائد » الحقيقي مفكر حقيقي ايضا وتعني انه لا يريد ان يخذل جنوده الحاليين ولا المقبلين بتصويره لهم ان عدوهم سيجري امامهم او سينهار مثلما اراد مؤلف هذا العرض ومخرجه .

ولكن الاكثر خطرا هو هذا التصور الغريب للمقاتل المصري ، مرة يقدمه رشاد رشدي في صورة « القوة » ومرة يقدمه في صورة المتحوس الجنون . في مشهد مواجهة بين عم احمد جنديا وبين طيار اسرائيلي سقط بطائرته يعلن الطيار اننا هزمناهم بالسلاح ويصر عم احمد - فيما يبدو - اننا هزمناهم بالايما . ولكن المؤلف يعبر عن هذا المعنى بان يجعل عم احمد يقول : طب ادي السلاح اهو ، تعالى .. ادخل لي » كان المسألة خناقة بين صبيان في حارة . اما عن « رمي السلاح » فقد كان المعنى العظيم الذي كان جديرا برشاد رشدي ان يفكر فيه هو المعنى الذي اشارت اليه الاية ١٠١ من سورة النساء من القرآن الذي يكثر المؤلف الان من التظاهر بالدفاع عنه « واذا كنت فيهم ، فاقمت لهم الصلاة فلنقم طائفة منهم معك ، وليأخذوا اسلحتهم ، فاذا سجدوا فليكونوا من ورائكم ، ولتأت طائفة اخرى ، لم يصلوا ، فليصلوا معك ، وليأخذوا حذرهم واسلحتهم ، ود الدين كفروا لو تففلون عن اسلحتكم وامتنعتكم فيميلون عليكم ميلا واحدة ، ولا جناح عليكم ان كان بكم اذى من مطر او كنتم مرضى ان تضعوا اسلحتكم ، واخلوا حذرهم ان الله اعد للكافرين عذابا مهينا » ، امرهم باخذ اسلحتهم مرتين حتى حين الصلاة ، وحتى بعد ان يصعدوا حراسة على من يصلون بقوله : « فاذا سجدوا فليكونوا من ورائكم » ... ولم يقل احد ان يرمي الجندي سلاحه ، ويقول : « تعال ادخل لي » ..

وكان على رشاد رشدي ان ينتظر قليلا لكي يتعرف على بطولات حقيقية اعظم مئة مرة من مفامرات « عقلة الصباح » التي ابتدئها بخياله عن القهوجي الذي كان « يحاور » الدبابات كانها الدبابة قطة تصاور هارا . وعن استسلام فرقة دبابات للمدو لفرد واحد فلتنته كتيبة ، كان العدو جاء ليحاربنا وهو يظن انه يلعب .. الخ ... هذه الاشياء التي يظن المؤلف انه يمجّد بطولات جنودنا بها ، بينما هو في الحقيقة يمسحها ويحولها الى اشياء صيبانية لا معنى لها الا انه يريد ان « يضحك » علينا بمبالغات ، كمبالغات السينما الامريكية ، ولكنها اقل بالطبع حبكة وافقر تنفيذا .

ولا ينسى المؤلف قضيتنا الاجتماعية الملحة بعد الانتصار : قضية مواجهة التخلف والفقر وتعاطف الاستغلال والتزييف بنفس الروح والحسم الذي واجهنا به العدو في ميدان القتال ، فهذه هي القضية الاساسية المطلوب تمييزها .. مقاتل ياتي الى المحكمة لكي يطالب « بالنصر اللي حققناه يستمر ... يمسي في عروقتنا ، يجري في دمننا .. يصبح نصرا على الحياة » .. وشحاذ ياتي ليطالب بالا « يسرق احدهم كرامته وعزته التي هي ثروته » ثم يقدم لنا المؤلف اسباب ضياع ما ضاع وسرقة العزة من الشحات ..

السبب الاول هو ان « بعضهم » صنعوا من الارجوز ارجوزا ، يضحك ويبكي ويضحك الناس ويبيكهم حسب الطلب « ربما يقصد الفنانين » .

والسبب الثاني هو الحاوي الاعيان واحمد ابولسان اللذان نشرا الاوهام والاكاذيب فاصبحا سببا في الفساد وعموم الفوضى وضياح الامان احدهما بالايعيب والاخر بالكلام . ولكن المشكلة الحقيقية التي يثيرها التساؤل عن فساد الاوضاع والمؤسسات والنظم التي خلقت الارجوزات والبهلوانات والتكلمين ، لا نعرف عنها شيئا هنا ، ولا نستطيع ان « نفكر » فيها من خلال ما قاله المؤلف نفسه .

فان كانت هناك الاعيب وكلمات قد تكون سببا كما يقول رشاد رشدي في نشر الاوهام وغياب الحقائق عن العيون ، فهي الاكاذيب والكلمات التي من نوع « محاكمة عم احمد الفلاح » .. فالسرحية في

الحقيقة لا تكشف حقيقة ما .. وتتعمد كما ذكرت ان تخفي حقائق اخرى كثيرة .. فمن الذي يجب ان يحاكمها وان يحاكم صاحبها ... ان كان يصح ان يحاكم فنان على عمله الفني ؟ اما عن العرض نفسه فقد كان الى ابعد حد امينا مع « رؤية » الدكتور رشاد رشدي . ويبدو ان فاروق الدمرداش ادرك ان في مثل هذا النص تكون الافكار المباشرة بكل فجائتها هي صاحبة الحق الاكبر في اكبر تركيز . لم يغير الاخراج شيئا عن النص الاصلي المنشور سوى الغاء مشهد تخفي فيه ام فلسطينية فدائيا لكي تقدم بدلا منه ولديها لجنود العدو .. لكن يجعل نداء الفتاة التي ستسير هائمة تنادي حبيبها ، معبرة كما اظن عن العدل او عن الحرية او عن الوطن، نداء موجها الى عم احمد الفلاح وليس الى الفدائي . وهذا تغيير صحيح في تصوري لانه يحافظ على المعنى الذي اراده المؤلف نفسه من التركيز المستمر على شخصية عم احمد الفلاح الذي هو الجميع والجميع هو .

وباستثناء عايذة عبد العزيز وعلي عزب وناهد جبر لا تستطيع ان تمر على لحظة من فن التمثيل الا نادرا ...

وان كنت تستطيع ان تستمع الى اصوات تنطلق فجأة من حنجرة كبير القصة ولا تعرف لماذا هو يزق هكذا بالإضافة الى اصوات الانفجارات الكثيرة التي حاول الاخراج بها ان يعبر عن جو « المعركة » . وهنا ترد ملاحظة اخيرة .. الا يعتقد مخرجونا وخاصة «مخرج» عم احمد الفلاح « ان ما يصنعونه على المسرح من رقصات لتعبر عن المعارك ، وما يرفقونه من « ببب » لكي يستكملوا هذا التعبير ، يعد شيئا هزليا هزليا ، واحيانا يتحول الى شيء يغلو من اي جديّة او حتى تعبير عن « رجولة » الجنود .. قياسا حتى الى ما رايناه في افلامنا التسجيلية من مشاهد المعارك نفسها ؟

(٢) رأس العش : مسرح اكوتير وآخر الفرص الضائعة :

يقف العرض المسرحي « رأس العش » الذي كتبه سعد الدين وهبه .. واخرجه سعد اردش لفرقة المسرح الحديث « مسرح يوسف وهبي » على مسافة معقولة تفصله عن العروض الاخرى التمثيلية والمسرحية التي اعدتها هيئة المسرح وقدمتها بمناسبة الذكرى الاولى للسادس من اكتوبر ، اقول انها « مسافة معقولة » تفصله عن هذه العروض ولكنها ايضا تربطه بها من نواح جوهرية .

فالموضوع بطبيعته قريب من العالم الذي تنفس فيه سعد الدين وهبه على المسرح المصري لأول مرة وعاد اليه مرات كثيرة . وقد اختار هنا « القرية المصرية » بالذات لكي يعالج القضايا التي طرحها ٦ اكتوبر على المستويات السياسية والاجتماعية والعسكرية وعلى المستوى الانساني الفردي نفسه ، هذه القرية بمصادر صورها .. الواقعية والفنية عند سعد وهبه التي تذكرنا بمسرحياته الاولى « كفر البطيخ » و « السبينة » و « المحروسة » و « كوبري الناموس » ، والموضوع نفسه والعالم « المحلي » الريفي الذي صاغه سعد وهبه قريب ايضا الى بعض العوالم الكثيرة التي تعرض لها سعد اردش من قبل على الاقل من وجهة النظر « الحرفية » من حيث يعتبر سعد اردش احد المخرجين المصريين المتمرسين بكيفية صنع عرض مسرحي جذاب .

من هذه الجوانب ينفصل عرض « رأس العش » عن « الحرب والسلام » وعن « محاكمة عم احمد الفلاح » ولكن الرغبات السياسية والفكرية التي دفعت يوسف السباعي وعبد الرحمن شوقي في « الحرب والسلام » الى التعرض لكل القضايا التي طرحها الواقع المصري بين هزيمة ١٩٦٧ وانتصار ١٩٧٣ وتلك التي طرحها الانتصار نفسه او بعيد طرحها من زوايا جديدة ، هي نفس الرغبات التي دفعت سعد وهبه الى تكرار نفس الخطأ الذي يجعل كتابة « مسرحية » تتناول كل القضايا وتناقشها في بناء مسرحي واحد او شيئا مستحيلا دون تسطيع

بين مشهدي الفصل الثاني يركز ضوء خافت على الدكان ولا نفهم السبب الا ان يكون تزويد المثلثين بضوء يتلمسون فيه طريقهم .. الى اخر الاخطاء السخيفة المتشابهة التي تتم عن التسرع في فهم النص وعن تنفيذ التفاصيل أو تركها لمجموعات مستقلة من فنان المسرح كل منها تنفيذ ما تراه دون ارتباط بالشكل العام للعمل في النهاية .

ولكي يبقى دمجنا اسؤال : ماذا يريد العمل أن يقول وكيف قال ما أراد ؟

ارادت المسرحية او اراد سعد الدين وهبه من خلالها - ان يقول كل شيء ورايه فيه ايضا . واذا بدانا من اوسع القضايا الى الضيقة تبينا ان المسرحية تشير الى كل شيء يتعلق بالقضية الوطنية المصرية والصراع العربي الاسرائيلي .. والقومية العربية وقضية التحول الاجتماعي في مصر : بدءا من مسألة العلاقة المصرية بين العرب والاسرائيليين ، مسألة « الشعوب السامية » والموقف الاسلامي ، الى ان مصر كانت دائما صانعة الحضارة والسلام الى علاقة مصر بالعرب وعروبتها التاريخية الى بدايات الصراع العربي الاسرائيلي والجامعة العربية وبداية مأساة فلسطين وناريخ حرب ٤٨ ولحمة من حرب ٥٦ الى علاقة التحرر الوطني بالتحول الاجتماعي الى مسألة بقايا الطبقات الاقطاعية والراسمالية المستقلة الجديدة والتواطؤ بينها وبين بقايا الطبقات القديمة الى «استحسان» قيام نوع من التحالف بين الفئات الصغرى من الطبقات المتوسطة وبين الطبقات الشعبية الى مشاكل التنظيم السياسي غير المخلص قبل ١٩٦٧ وحتى ما قبل اكتوبر ١٩٧٣ بقليل وتواطؤ هذا التنظيم مع العناصر الفاسدة من الاجهزة الادارية والبوليسية والمدنية ، ومن هنا نبرز مشاكل الجمعيات التعاونية والوحدات الصحية في الريف وهذا بالإضافة الى مشاكل التعليم والامية ونسل الراسمالية الكبيرة الى الريف من جديد ووحدة القوى الاستعمارية وعلاقة الحرب بتعويق خطة التنمية ومعركة الصمود وحرب الاستنزاف وسلوك العدو اللانساني مع الاسرى وهذا ايضا بالإضافة الى قضية الوحدة العربية وكيف فشلت وحدة مصر وسوريا والتشابه بين العدو الصهيوني والاستعماري من الخارج والمسلخ الانتهازي في الداخل ..

واعترنا ايضا لكل هذه القضايا والآراء التي تتضمنها طريقة صياغة كل قضية واعتدلان « تريبها » التصاعدي او التنازلي لا ادري قد « انفلت عياره » هنا مثلما « انفلت عياره » هناك .

احيانا يتعرض سعد وهبه لبعض هذه المشاكل في مستوى واقعي مباشر وبطريقة مباشرة ايضا وحية « اي مجسدة مسرحيا من خلال موقف » .. واحيانا يعرضها من خلال السرد وحكايات ترويضها الشخصيات ولكنه ينتقل الى مستوى آخر يكاد ان يكون رمزيا وغالبا ما يكون خاصا بشخصيتين او ثلاث سترمز اولاهما الى مصر نفسها في النهاية وسيرمز الثاني الى ابنتها المخلصين المقاتلين .. وسيوجه الدعوة الى القضية النهائية الكبيرة وهي قضية وحدة كل القوى الوطنية .!

اننا لا نكاد نخالف مع المؤلف في وجهة نظره في اي من كل هذه القضايا في كبيرها او صغيرها . ولو اختلفنا معه في بعضها فليس هذا هو المهم هنا ، كما انه لم يكن مهما ولن يكون مهما في

كل القضايا ودون هلهلة البناء المسرحي نفسه ودون الاعتماد بالناس على المثلثين الذين سينتظر منهم ان يقوموا باخفاء نقرات البناء عن طريق « الاعيب انحواة » التي يضطر ممثلونا الى اجادتها والتتويج فيها فيصيبون بذلك عصافير كثيرة بحجر واحد ، وليس ضحك الصالة او انفعالها الا اقل هذه العصافير شائنا وان كان اسرعها في السقوط .

اما الرغبات « الفنية » التي حكمت على الدكتور رشاد رشدي بان يحاول الهرب من السطح اناشيء من معاتجة كل شيء في مسرحية واحدة عن طريق التعميم الساذج وسجع الجمل التي يظنها بصنع « شعاعية » من نوع ما فانها نفس الرغبات التي تدفع سعد وهبه - عاندا الى عادته ابائه القديمة - الى الخروج فجأة من مستوى واقعي مباشر وجزني يفكك بناؤه بسبب ازدحام رأس المؤلف بعشرات القضايا الى مستوى رمزي غير مباشر تكتسب فيه أحسدى الشخصيات النسائية بعدا يجعلها تعبيرا مابترا عن « مصر » نفسها يتيح لها ان تلقي مونولوجات طويلة ، تبدأ بالدعاء الى الله لكي يصف الى جانبنا وتصل الى استعادة ذكريات تاريخ مصر وامجادها ونهني الى اي شيء اخر قد يفرضه الموقف بالصدفة ، او يفرضه الفصه نفسها « وليس الدراما » بالضرورة ، او يفرضه مجرد حرص المؤلف على فضيه مهمة يريد ان « يقفل » بها المسرحية ويحصل على ستارة ختام قوية تستفز الصالة الى الوقوف والتصفيق .. ولا يهم ما يحدث للمتفرجين بعد اخروج مباشرة الى عالم الحقيقة .

والدهش حقا ان سعد اردش المخرج الذكي وصاحب الحرفه الجيدة يساهم دون قصد ، ربما نتيجة التسرع الشديد في عملية التنفيذ والانتاج والانشغال في اخراج عرضين كبيرين في وقت واحد (فسعد اردش هو الذي اخرج عرض مسرحية البالون «حبيبتي يامصر» الذي كتب فكرته وحواره سعدالدين وهبه ايضا) اقول ان الدهش ان يساهم سعد اردش في زيادة تفكك البناء في العرض وزيادة صمود الخروج بانطباع موحد عما يريد العرض ان يقوله ، وهو بالقطع يريد ان يقول شيئا في كل شيء . فرفع ان سعد اردش قد حذف مشهدا كاملا واحدا على الاقل بهدف توحيد مشهد اخر كان سعد وهبه قد قطعه (من صفحة ١٢١ الى صفحة ١٢٥ في النص المنشور بدخول حكاية المدرس وسقوط تلميذ في الرسم في وسط سرد تواريخ حروب ٤٨ ، ٥٦ ، ٦٧ على السنة محاربها) وحذف ايضا جملا كاملة من الحوار هنا أو هناك ، فانه لم يستطع ان يحقق لحركته على المسرح انسيابها وتدفعها . فقد لجأ في مرات كثيرة الى اسهل الحلول لمشكلة ازدحام المسرح بالناس وهو ان يتراجع من « يخلص » كلامه الى الخلفية لكي يجلس ببساطة انتظارا لان يحل دوره من جديد فيقوم ويشارك مع المجموعة ويتكلم .

ولكن الغريب ان سعد اردش يقع في اخطاء شكلية اخرى نوحى بتسرع في فهم النص الذي يخرج ، انه يزود خلفية المسرح بدكتور من « شبك صيد السمك » مع ان القرية قرية فلاحين ، ويزود المنظر بعدة « دك » من جذوع النخل مع ان نص الحوار في الصفحة الثانية من الكتاب وعلى لسان ثلاثة شخصيات في المسرحية يقول ان المكان خال مما « يجلس » عليه غير الارض وان شيخ الفخر اذا اراد ان يجلس على شيء مرتفع فعليه ان يفترض مقعدا من الدكان الذي تدور الاحداث امامه ، وطوال الفصل الثاني تقريبا يجلس شيخ الخضر على مقعده في منتصف مقدمة المسرح لكي يحجب « الاسير الاسرائيلي عن الانظار » بينما الفصل كله يدور حول هذا الاسير بالذات ، وفي اثناء هيجان الفلاحين في الفصل الثاني والثالث يتكاثر عندهم حتى يحجبوا بقية المنصة تماما ، وفي لحظات الانظام

المستقبل ان يتقضى المؤلف المسرحي في عمل بدأ بسيطاً وجميلاً ، واستمر كذلك فصلاً واحداً كاملاً تقريباً او اكثر لكل ما يخطر على بال من مشاكل وظنه كأنه لا ينوي أن يكتب في هذه الموضوعات بتعمق بعد ذلك ابداً ..

تبدأ المسرحية وتستمر طوال الفصل الاول ، حتى منتصف الفصل الثاني تقريباً في المستوى الواقعي المباشر للقرية ، في انجوى الذي عرفه سعد وهبه معرفة جيدة بخبرته الخيالية الواسعة والذي استفاد في صياغته الفنية له بأعمال توفيق الحكيم المشهورة وخاصة يوميات نائب في الأرياف . هنا لن تستغفنا صياغة المشاكل المطروحة رغم كثرتها ورغم انها مصوغة بمهارة داخل السياق العام للحوار ، وي طرح دائماً بحيث تساهم في تعرفنا التدريجي للموقف والاتجاهات العامة للشخصيات .

هنا نرى سعد الدين وهبة الكاتب المسرحي المتمرس الذي نعرفه تساعده على المسرح مجموعة ممتازة من الممثلين لم يكن بينهم السيد شكري سرحان لحسن الحظ ، لان شخصيته كنا نسمع عنها فقط من حين لحين ولم نكن قد رأيناه بعد .. واعتقد ان أبرزهم كانوا اربعة .. نبيل بدر في دور الفقير « محمد ابو فرقة » واحمد الوشاحي في دور السمسار الغريب .. شحانه وعادل بدر الدين في دور التربي والطلاق « جميل » والذي اعتقد انه ثروة تمثيلية ثمينة للكوميديا الواقعية المصرية ، ثم شعبان حسين في دور تابع الفقير وكاتب بلاغاته ومرسالة بالغ الجرائد القديم « مرزوق » ..

طوال هذا القسم من المسرحية (نصفها تقريباً) كان يوجد باستمرار ما نود حقاً ان نعرفه في المسرح الواقعي : انسانية البشر الحقيقية وتصارع ذكائهم وعواطفهم ومصالحهم . انه صراع يعرف المؤلف معناه واتجاهه ولكنه يعبر عنه في ثنايا انشغاله برسم شخصيات الصراع وتعدد مواقفهم على جوانبه . فحينما تقول فتاة شابة للفقير الفاسد « حتنشطر عليه انا .. ما تروح تشطر على اللي نازلين حرت في رجالة البلد .. ما تروح تضربهم على بوزهم ، اللي حطوا بوزكم في الطين » .. او حينما يقول مرزوق للفقير « اكتب وانا ساكت ازاى .. هو انا مكنة .. » او حينما يقول له ايضا : « وهو انت عمرك قلت ع الفاعل في جنابة » .. وحينما يقول ايضا عن سورا السراي القديمة المهذبة الذي يرمز اليه بقايا سيطرة الطبقات القديمة : « البلد هي الحق عليها اللي تسبب سورا زي ده هنا ما تهوش » .. وعندها تجيب عليه نفس الفتاة فتحية « مديعة حمدي » « كل البلد ما تتسلم علشان تهده يطلع ابن الحرام من تحت الأرض يفرش اللمة وبعدين كل واحد يقعد يقول وانا والي » .. ويجعلها سعد اردش توجه

هذه العبارات الى الفقير الفاسد .. فاننا نعرف في نعومة فنية حقيقية .. حالة « القرية » ومواقف الشخصيات وعلاقاتها ، ولمسات متفرقة من تكوينها الداخلي ايضا واحلامها الخاصة ، وتتخذ بالتالي اطراف الفعل المسرحي وتتوفر الفرصة لتكوين مسرحي متماسك ، وتتكون الدراما الواقعية اذا نجح المؤلف في التمسك بخيوطه الاولى باقتدار واذا اصر على ان يطورها من داخلها ، ولا يفرض عليها عناصر تقريبية واسلوبية مختلفة من عنده ، ليجرد رغبته في معالجة قضايا العالم كله في نفس الحيز ، ومن خلال نفس الشخصيات وعلى اساس ان هذه « مسرحية واحدة » ..

ولكن هذه الرغبة تفرض نفسها على سعد الدين وهبة لتتسبب واحدة من الاسس التي لا تتغير لمهنته ككاتب مسرحي ولكي تفقدنا نحن فرصة الحصول على مسرحية جيدة .. ووطنية ايضا وصادقة ، بمناسبة ٦ أكتوبر العظيم ..

فمنذ ان يأتي الاسير مع بداية النصف الثاني من الفصل الثاني اذا بكل انقضايا « تصب » على السطح ويفقد المؤلف سيطرته التي تحقق للفعل المسرحي تماسكه باستمرار الشخصيات على منطقيتها واستمرار الحوار على تلقائيتها . وتراجع بقية المسرحية بين واقعية الزمن المباشر ، وواقعية الزمن الماضي ، بالفلاش باك الذي يستعيد تجربة فريد - شكري سرحان - في الاسر « ثم تتراجع بين الواقعية الان وفي الماضي وبين الرمزية المطلوبة لكي تتاح الفرصة لاطفاء سميحة ايوب (التي تقوم بدور «أمنا») التي عثرت على فريد فاقدا ذاكرته بعد ٦٧ فتزوجته واعطته اسمها (قدرة التعبير عن مصر نفسها وحتى تتاح الفرصة للمؤلف لكي يكتب لها خصيصا مونولوجات طويلة تبدع فيها وتطرب وتؤكد انها هي مصر نفسها .

وبالتالي يقفز البناء من معنى الى معنى ومن مشكلة الى مشكلة ، واذا بالشخصيات المسرحية تتحول الى مجرد معادلات تشير الى قوى اجتماعية معينة بفجاجة ، وان قل التحليل السياسي علميا وسليما ، والشكلية باستمرار هي كمية الجهد العقلي والوجداني الذي يطلب من المؤلف ان يبذل لكي يجتهد افكاره وآرائه وجوانب تحليله ، دون ان يفقد العمل الفني منطقته الفني ذاته .. فيفقد الفنان الفن ، دون ان يكسب عقول جمهوره بتحليل مبسّر ، واره سطحية لا يمكن تمييزها دون ان يستغرق عرض المسرحية اسبوعا كاملاً .. على الأقل .

هذه المسرحية من النوع الذي يأسف المتفرج - والناقد - امامها ، لانها بدأت بوعده بعمل فني ممتع ومفيد ، ثم فصل المؤلف ان « يعلمنا » كل شيء لكي يثبت احاطته بكل شيء واهتمامه بكل شيء ، فلم يمتعنا ولم يعلمنا ، سامحه الله .

القاهرة

خاتمة (نساء)

بقلم

جيزيل حليمي

كتاب خطير تقدمه احدى زعيمات حركة التحرر النسائي في العالم .

يصدر في الشهر القادم

حبیب صادق

للعشق وجه اول

سلاما يقول المغني .
ها هي الشمس بين كفي وكفي
والعصافير مداري ،
ها هي الارض عندكم ينتهي ليلها وهي ملكي
والثواني صديقتي ..
انما العشق ايها العاشقون
انه المحور الاخر للارض ،
والاول للمغني .

سلاما ايها العاشقون
ان قلمي حزين هنا ، لان قلبي هناك
سلاما ولا تحزنوا
ان وجهها احب ينزف نارا ،
ان وجهها احب ، انزف نارا ،
ان وجهها ...
لا تحزنوا يا رفاق ،
انه العشق اذ يصير المغني .
ذلك العشق ما بلوتم زمان اجتراح الوطن .
انه الان ساطع في الرياح التي ... ساطع
في شواطئ النهايات ، والصباحات والثواني التي
استطالت .
انه فيكم الان ، في الوجوه المزارع والانهار ، في
الايادي حدائق الاغنيات .
ان وجهها احب ينزف نارا ويصنع المعجزات .

ساحل البليق
المانيا الديمقراطية

الى آخر الارض ،
حملتني الرياح ،
الى شواطئ النهايات ،
الى ...
حملتني وحيدا الى ...
هنا وضعت حملها الارض والثواني استطالت .
فاجأتني الاشياء باسمائها ،
والمواليد شرعت سرها ،
فاجأتني الاشياء باسمائها
والصباحات تعرت ،

ها هي الشمس بين كفي وكفي ،
بين عيني والمدى المستكن
ها هي الشمس .

بعيدا ، بعيدا نزلت ،
جمعت حجارة بيتي ،
تمرّيت ، خرقت الحجاب ، نفدت
الى نجمة في الشمال قصيه
سمعت هزيع الرفاق
فاولمت نفسي لهم واطعمتهم من غنائي
ومن حبهم كانت الخمر ،
شربنا الى مطلع الفجر ،
- يجيد المغني اذا مسه الكأس ،
يطير المحب شعاعا ،
وتأوي الرياح الى صمتها -

ايها العاشقون

النافذة ...

(١)

منذ ان انتقلنا الى المبنى الجديد بدأت الاحظ اعراضا غريبة تسترعي الانتباه في سلوك زميلي . لقد قضينا اكثر من خمس سنوات في غرفة واحدة . كان دوما يتسم بالهدوء والزانة والتعقل الذي كثيرا ما كان يترادى في بانه لا يتناسب وعمره الزمني . كان من النوع الصامت من الرجال . وفي اوقات فراغه كان يحاول ان يفضي ذلك الوقت الفائض بين غلافي كتاب .. ونادرا ما كان يأتي الى المكتب دون ان تضم حقيبته كتابا ما . كان يحب القراءة حبا يبدو غير طبيعي . ويحب ايضا غرفتنا الواسعة الوضيئة التي تدخلها الشمس صيفا وشتاء بلا تحفظ . وربما كان حبه لها اكرا للنافذة الكبيرة التي تلتهم اكثر من ثلث مساحة الجدار المقابل له . الشيء الوحيد الذي كان ينقص حياته في الغرفة هو الضوضاء المتدفقة من الشارع .. ابواق السيارات التي لا تتوقف والتي ترعق بسبب وبلا سبب .. فرقة العربات اليدوية .. اصوات الناس المختلطة وصراخ الباعة الذين يعتقدون ان حناجرهم افضل نافذة عرض لابراز فضائل بضائعهم المكسدة على العربات على الرصيف المقابل لمكتبنا . وبرغم كرهه الشديد للضوضاء والاصوات المتناثرة ، فانه كثيرا ما كان يطيل المكوث امام النافذة الكبيرة الرحبة .

كان الى جانب مودته الصميمة للمكتب التي يعبرها عنصرا اساسيا من عناصر الشخصية ، وحبه المرضي للهدوء ، مولعا بشكل ينسبه حساب الزمن بمراقبة الناس .. تصرفاتهم .. طريقة كلامهم .. حركاتهم الخصوصية الدقيقة التي تصدر دون وعي منهم ، والتي يعتبرها دليلا لا يخطئ لتحليل الشخصية . كان يراقب المارة عبر النافذة بحضور يقظ ومتوتر . واذا ما راقه مشهد ما ، فانه لا يتوانى عن ان يمكث ساعات طويلة يراقب بعينين يضيق ما بين جفونهما كي يستطيع ان يركز على اكبر قدر من الخيوط الضوئية غير المرئية التي تنتقل عبرها الصور البشرية لتستقر في ذهنه . ولم يكن يعتبر ذلك باي حال وقتا ضائعا . وبرغم جديته التي تبعث شعورا بالارهاق لدى الآخرين ، وحرصه الشديد على الواجب ، وشعوره العالي بالمسؤولية ، فانه كثيرا ما كان ينسى عمله وكتبه ساعات طويلا وهو يقف مأخوذا عند النافذة ، يلهم بعينين صفريتين حركات وايماوات بائع ملابس شتيقة ، مثلا ، يشير انتباهه او يقنعه بانه يمكن ان يكون شخصية متميزة في مشروع ادبي كان يحلم به ويخطط له منذ زمن بعيد . ولم يكن يهمه كثيرا ان يتلقى تنبيهها او اكثر من مدير الادارة لنسيانه واجباؤه الوظيفية ، برغم ان المدير كان يدرك تماما ان هناك دوافع انسانية اصيلة تقف وراء ولع زميلي غير الاعتيادي بالنافذة . اما سبب هذا التناقض الظاهري بين سلوكه الجدي المضجر وحرصه على العمل وشففه الشديد بالقراءة ، وبين ولعه غير العادي بالوقوف عند النافذة ، فهو انه كان يعد نفسه ليكون اديبا .. كاتب روائية او ، قصة قصيرة ، على الاقل . وكان يعتقد اعتقادا لا يمكن زعزعة بان نصف الاديب

يتكون اساسا من مراقبة الناس .. حركاتهم .. تصرفاتهم .. تصابير وجوههم وايماواتهم ، بالرغم من ان الادب المعاصر قليلا ما يهتم بهذه الخصوصيات الفردية . وبالرغم من انه كان يدرك تماما ان عملية اعداد نفسه ليكون اديبا بالاسلوب الذي اقتنع به هو ، لا بد ان يدخل في تركيبها ، جزء كبير من الضوضاء والضجيج اللذين يرافغان حياة الناس اعنياديا ، وبالرغم من انه لا يستطيع ان يقوم بعملية الرقابة من برج زجاجي كاتم للصوت ، الا انه مع ذلك كان يشعر بالقرف حتى القشيان من الاصوات العالية المتداخلة . وبرغم حبه الصادق لغرفتنا لانها تحتل موقعا يعتبره مثاليا بالنسبة لتنمية ملكاته الادبية ، الا انه كان يكن لها في سره بغضا مكثوما بسبب الضوضاء النفاذة التي تستطيع ان تخترق الجدران بلا استئذان ، ولو انه في الواقع كان يستطيع لحد ما التحكم بحجم الضجيج المتدفق ، وذلك باغلاق النافذة باحكام . وكثيرا ما كانت تنفلت منه امنية خفية .. « لو ينتقل مكتبنا الى مكان اخر اكثر هدوءا .. ولكن .. غرفتنا ونافذتها الرائعة »

في احد الايام جاءني والفرح يكاد ينزلق من عيني :
- اتعلمين .. سننتقل من هنا . يقال ان المبنى الجديد يقع في منطقة هادئة .. وهذا يعني ، الى جانب سعادة الهدوء ، ارتفاعا في ميزانيتي الشهرية .

خلت انه سيرفع مع انتقلنا الى المبنى الجديد ..
- كلا .. سافضل مشترياتي من الغاليوم والاسبرين .
ومنذ ان اتخذ قرار تخلية المبنى الحالي ، وفي صباح كل يوم ، وقبل ان ياتي الى غرفتنا ، كان لا بد ان يمر بغرفة مدير الادارة ليساله متى سيتم الانتقال . وكان اول شيء يفعله ، بعد ان يحينني ، هو نقل اخر انباء الانتقال الى المبنى الجديد .

مرة جاء المكتب وقد اكتست وجهه حالة فرح انفعالية شديدة لم اشهدا بمثل هذا الوضوح من قبل ، تنطلق من عيني .. فهمه .. اذنيه .. من كل منفذ يصل بواطن عالمه الداخلي المطلق ابدا ، بالعالم الخارجي ، دون ان يستطيع السيطرة عليها ، لقد اخبره مدير الادارة ان هناك سوقا شعبية مكتظة بالناس والباعة ، وساحة واسعة ، يقعان مباشرة خلف المبنى الجديد . ولم يكن بمقدوره ان يكتفم رغبة صادقة :
- كم اتمنى ان تكون غرفتنا الجديدة في الجانب الخلفي من المبنى .. اظن ان القدر بدأ يدخل حياتي .. انني استطيع ان اعتبر نفسي اكثر من نصف اديب لو حصلنا على غرفة في الجانب الخلفي من المبنى .. فهناك الهدوء .. وهناك السوق الشعبية !!

ومنذ ان سمع ذلك التبا ، بدا يحس احساسا حقيقيا ومتزايدا بان القدر بدأ يدخل بنشاط وبصورة جديدة في عملية صنع اديب جديد . ولم يكن ينسى في ايما يوم من الايام ، وهو يتحدث مع مدير الادارة ، ان يعرب عن رغبته في ان تكون غرفتنا في الجانب الخلفي من العمارة . وقد استطاع فعلا ان ينتزع وعدا بذلك ، وصفه المدير بانه

وعد حقيقي ! ها هو ذا يقطع نصف الطريق في عملية خلق اديبه! ولكي بحث مسيرة القدر ، ويرفع وتيرة نشاطه الى درجة اعلى من السرعة، فانه لم يكتف بما يمكن وصفه بانه موقف سلبي عند النافذة ، او رصد تحركات الناس ، ومتابعة عملية التهام الكتب بجسرات مستمرة ومنظمة ، وانما قرر ان يتخذ موقفا اكثر ايجابية ، استمدادا لما سيكشف عنه مستقبل عملية الخلق الفريدة المنتظرة . واخذ كلما التفتت عيناه عبر النافذة الكبيرة حدنا غريبا ، او لقطة متفردة، يعود بهدوء الى منصفته ليسجلها في دفتر اتيق اشتراه مؤخرا لهذا الغرض. وقبل ان تنتقل الى المبنى الجديد ، صارت لديه قائمة طويلة من مخططات مشاريع ادبية متعددة : بائع الملابس العتيقة الذي اصبح تاجر افكار .. البائع الذي تحولت حجرته الى نافذة عرض صارخة الالوان .. الفرفة الجديدة وسارب العبقرية من السوق الشعبية .. الى اخر سلسلة مشاريع قصص قصيرة تحمل على العموم عناوين طويلة تجاوبا مع المودة الشائعة لدى كتاب امريكا اللاتينية . غدا .. سيقرا الناس لاديب جديد ! وربما كان يعد في سره ايضا ، او في الصفحات الاخيرة من الدفتر الاتيق ، صيغة الخطبة التقليدية التي يلقيها الحائزون على جائزة نوبل في الاداب .

اخيرا .. انتقلنا . ويبدو ان وعد مدير الادارة كان ، على غير ما هو معتاد بالنسبة للمدراء ، صادقا حقا . فقد كانت غرفتنا الجديدة في الجانب الخلفي . انني لم ار الفرفة من قبل .. وهو كذلك . وفي اليوم الاول من دوامنا في المبنى الجديد ، ذهبت متأخرة . حين فتحت باب المكاتب ، فوجئت بمشهد جنائزي في الفرفة . تطلع الي زميلي الذي كان يجلس في مقعده بهدوء واسبى من يحضر مجلس فاتحة يقام لصديق عزيز فقد في حادث مؤلم . كان الحزن يسح من عينيه برغم انه كان من الصنف الذي لا يسمح لمشاعره ان تغادر جلده ، وتفصح عن نفسها . بادرنى بعد ان حييته قائلا :

— ألم اقل لك ان القدر بدا يدخل حياتي !؟

وابتسم ابتسامة بخيلة ثم انزوى في صمت مفلق ..

كانت بضع اوراق تنتشر على منصفته على غير انتظام .. لم اجد ما اقله .. لم يدع لي الوجوم الجنائزي الذي كان يتنفس في الفرفة، ان انظر بتفحص في غرفتنا الجديدة . او ان اذكر حكايته مع الادب وطريقة صناعة الادباء . خلت انه فقد انسانا عزيزا .. بقيت لحظات انتظر بترقب ، دون ان يستطيع صمتي ان يخرج من صمته . كان التوقع الخائف يشد على قلبي .. كنت اتمنى ان يقول شيئا — اي شيء .. وفي الوقت نفسه كنت اتمنى ان لا يقول اي شيء .

وخلال الايام اللاحقة كان كل اهتمامي وتركيزي قد انصب عليه دون ان اعني ذلك .. وحتى حين اكون مع اخرين في غير غرفتنا ، كنت اجد صعوبة كبيرة في ان امتلك حضور في حيث انا في تلك اللحظات .. وكثيرا ما كنت اكتشف فجأة ، وانا في مواجهة سؤال من زميل اخر ، ينتظر مني جوابا ، ان ذهني كان يسبح بعيدا عني وهو يحاول عشا حل الغاز الوضع الجديد في غرفتنا الجديدة . ونسيت تماما السوق الشعبية . كان انغماري به كليا الى مدى ان ضجيج السوق الذي كان يتدفق مثل سيل طائش في المبنى كله ، والذي اثار نفخة شبه عامة ضد زميلي ، فشل في ان يجلب اهتمامي .

كان الاجباط واضحا حتى على تصرفاته اليومية التي اعتدناها منتظمة طيلة سنوات خمس .. كان يطلب شايًا ويتركه ساعات دون ان يتذكر ان الشاي يطلب عادة ليشرب .. وحين يعود البواب بعد ساعة او ساعتين لاخذ القندح الذي كان يفترض انه قد اصبح فارغا ، فانه يتراجع فوراً بعد ان يفتح الباب ويكتشف ان الشاي قد صب في القندح ليلقى ! يمد يده الى مجموعة من الاوراق .. يضعها امامه كما لو كان يتهيأ لكتابة شيء ما .. يمسك القلم .. يهرش مقدمة رأسه باطراف يسه كمن يحاول ان يحرض ذهنه .. يدع راس القلم يلامس الصفحة التي تلو بقية الصفحات .. ثم يدع القلم ينهار من يده ،

دون قرار مسبق كما يبدو . الدفتر الاتيق الملفف بجلد الفزال الذي اشتراه ليكون سجلا لمخططات مشاريعه الادبية ، اختفى في احد الادراج الحديدية ، ولم اره بعد ذلك برغم انني كثيرا ما كنت اتوق لرؤيته . كان احيانا ينهض من مقعده .. يدور حول منصفته ببطء .. يقترب من منصفتي .. ياخذ كتابا من على سطحها .. يغرد اوراقه بسرعة وآلية مذهولة تسمع خلالها ارتطامات اوراق الكتاب مثلما يفعل مقامر عريق باوراق اللعب قبل توزيعها .. ثم يعيد الكتاب الى المنضدة ملقيا به في اي موضع كيفما اتفق ، دون ان يفكر بالقاء نظرة فيه .. كان غائبا دوما .. كل شيء في سلوكه الجديد كان يوحي بانه ربما انتقل فعلا الى درجة اعلى من درجات السلم الادبي ، وان للافق دماغه كانت مسرحا تزخر صوائع فوار ، وهو في ذروه نشاطه الخلاق ، مما انساه تصرفاته السابقة التي كانت تتسم دوما بهدوء وصبر وحضور عال ، ودسع به الى نوع من الدهول الذهني الذي يفال انه يفترن عادة بتصرفات الادباء والفنانين ، ويعتبر من ابرز اعراض العبقرية .. غير اني لم استطع ، مع ذلك ، التخلص من هواجسي الخفية القلقة .

استمر هذا انوضع عدة ايام .. بدأت احس انني احدث ادخل مرحلة انكماش ذاتي .. ماذا حدث له لا كان فرحا بكل الناس .. بكل نماجه الادبية الموعودة .. بالحياة كلها .. كان ينظر انتقالنا الى المبنى الجديد برغبة عاشق .. ولم تكن هناك حدود لتساؤله الذي كان دوما في حاله تصعيد مستمرة تلعب الى الضحك .. فماذا حدث ؟ هل يمر مني ما اساءه .. هل هو مريض .. هل فقد انسانا عزيزا او شيئا ثميناً .. هل كان يمر بتجربة عاطفية يائسة انسته انه قد قطع اكثر من نصف الطريق ليكون اديبا ، كما انسته القدر ؟ بدأت احس انني يجب ان احمره من حضور .. صرت اترك الفرفة فترات طويلة .. ولا اعود اليها الا حينما اكون مضطرة .

مرة عدت لغرفتنا لانجاز مهمة كلفت بها . فتحت الباب . كان كعادته الجديدة ، يجلس في كرسيه باكتئاب قط اليف اصيب بركام ولكنه لا يعرف ما الذي كان يجري في رأسه وانفه ، ولماذا كان يحس باوجاع غريبة كل القرابة في مفاصله وسلسلته الفرفرية .. ولماذا كان العالم يبدو مشوشا كما لو كان ينظر اليه من وراء غشاء دمعي ؟! لم احاول ان اقلع الى عالمي .. سنوات تبتدية كانت تفصل فيما بيننا . اما السنوات الخمس التي قضيناها معا وبمودة صادقة ، فقد ردمت في يوم واحد .. كان بعيدا .. بعيدا جدا . شعور مبهم باثم غامض كان ينبت في داخلي ويزداد نموا كل يوم .. فيما كان هناك شيء ما، برغم ذلك البعد ، يبعث في ذهني .. لا بد ان اعرف ماذا حدث . كان يؤلني اشد الالم ان افقد صديقا قبل ان يموت . كنت انصور دوما ان صداقاتي جزء من كياني الروحي والفكري .. فهي اختياراتي انا ، وهي الشيء الوحيد الذي لا يستطيع احد ان يستلبه مني . والغريب انه هو ايضا كان يشاركني في تصوراتي هذه التي يعوزها شيء كثير من واقعية الحياة .. وما زلت اذكر عبارة قالها يوما جعلتني انصور انه كان رومانتيكيا متطرفا : « يخيل لي احيانا ان موت صديق حي اشد ايلاما وحزنا من موت حقيقي لصديق ! » ترى .. هل انا في رايه الان ميتة ام حية .. هل يؤله حضوره الان اكثر من موتي الحقيقي .. ام .. ان كلانا قد اصبح ميتا ؟!

برغم الفتور الذي كان يسري كتيار كهربائي متواصل من الزاوية التي تحتلها منضدة زميلي فينشر في جو غرفتنا برودا تعجز حتى حرارة نموز عن تخفيف وطأته ، قررت ان احطم الجليد .. اما المهمة التي جئت من اجلها فقد استقرت بنواضع منسي في زاوية من راسي بعيدة عن مجال تفكير . بقيت صامتة بضعة لحظات ، اذ يشغلي قبل ذلك ان انتشل تفكير مني . ولكن .. كيف ابدا ؟ البداية هي دوما الشيء الصعب .. اي شيء يا ترى يصاح ان يكون بداية فيها نسبة ولو ضئيلة من النجاح ؟ يمكن ان يكون محيطنا الجديد ذلك المول الذي يستطيع ان يزع الطبقات الفوقية من الجليد ؟ يا الهي .. ما الذي

جنيته حتى ابتليتني بالادباء او من يظن الادب صناعة تدخل في صنف الحرف الحرة ويمكن انتاجها عبر قضبان نافذة !!

حاولت ان اسوح بعيني في ارجاء غرفتنا لعلني اجد مفتاحا مناسباً لفتح باب انجيل . انطلقت عيناى ، وانا ادور في تاملاني وتساؤلاني ، من منصفني التي كنت اظاهر بالتطلع فيها - وان كنت واثقة انه لم يكن يهم بوجودي - الى الجدار الابيض العاري لغرفتنا .. ومن زاويتي عيني نظرت اليه خلسه دون ان ادبر راسي بانجاهه .. ثم .. وبطيئة منفعة ، اندرت رأسي ببطء غير ملحوظ كما لو كانت تلك الحركة صادرة دون تصميم مني .. ظلت اسوح بعيني .. توقفنا عنده لحظة كما لو كان محطة استراحة . ثم تابعا رحلتها المشوبة بقلق مهم . وكان من الطبيعي ان تنتقلا اول ما تنتقلان الى الشيء الذي اتخذ له اقرب موقع من زميلي . وفجأة .. توقفت حركة رأسي البطيئة مرة واحدة دون اهتمام ، وخدمت عيناى في محجريهما ! انزعجتني الصدمة بضغ لحظات من بين طبقات الجليد .. كان هناك ، تحت نافذة صغيرة عالية ، انتهت اليها لأول مرة ، كرسي صغير مجسول من الخيزران ، وقد استقرت فوقه بلابالية منسية منضدة خيزرانية صغيرة .. استقرت عيناى غير مصدختين عند الخيزران بضغ لحظات .. بدأت التلوج تتساقط في اعماقي من جديد .. شعرت بخوف تشد اصابعه بقوة على فمبي .. فيما تق صليل فشريرة مسرعة عظام ظهري . اهي لونه ؟ ارتجفت .. عدت بعيني الى منصفني المهجورة .. لبنت عندها لحظات تم هجرتها من جديد .. دفعتني خوفاً اليه ثانية وانا ابحت عن الهدوء الرصين والعقل المبكر .. استقرت عيناى على زميلي الذي كان ينظر بتفكير عميق على منصفته وقد فارق ما بين حاجبيه ، كمن يحاول حل لغز عصي أنساء العالم كله .. وعلى غير ارادتي ، عدت الى صمتي المرهق .. وعاد هو بهدوء الى مركز تفكيرى . بدا لي انني كنت استطيع البقاء في صمت ابدى دون ان افصح بالتفكير في اي شيء اخر ، قبل ان انجح في ان احول دون ان اتحول الى « الانسان الثلجي » الذي يحتمي به الصغار في البلدان الباردة في اعياد السنة الجديدة . وبرغم البرد الذي كان يصل في عظامي .. والخوف .. قررت مرة اخرى ان ادق الباب . استجمعت كل شجاعتي .. للامت حواشيها .. وجمعتها في سؤال جاهز الصنع .. ولم انس ان احاول ان اضع على وجهي ما تصوره ابتسامه اصطليعية مخففة . حاولت ان اخرج صوتي ، ولكنه ظل حبيس شفتين مفلقتين باصرار عجيب ، كما لو كانتا امام مبرد طبيب اسنان . فكرت .. كيف ابعد شبح طبيب الاسنان ومبرده الاولم .. تذكرت كهلا متقاعدا .. وتذكرت طريقته في تحطيم جدران الصمت .. تنصحت مثلاً كان يفعل حين يريد التحدث في امر تافه يتصوره في غاية الخطورة .. حاولت ان ابل شفتي اليابستين بلساني .. ولكنه كان جافا .. ابتلعت كرة هوائية موهومة تدرجت من خلل اوتاري الصوتية .. ونجحت طريقة الكهول المتقاعد في حل عقدة شفتي :

- هلا قلت لي ما بك ؟ هل حدث شيء ؟

بدأت زاوية متفرجة تتشكل ببطء ما بين ذقنه واسفل رقبته .. نظر السى نظرة تراكتت في اعماقها اللانهائية كسل من جليد كاتون اسكنديناوي ، شعرت معها ان عضلة قلبي قد توقفت عن استلام دقات الدم القادمة من الوريد . ماساة اغريقية بكاملها كانت تطل من عينيه متحدية كل السنين التي مرت ، منذ ان كتب سوفوكليس عن ذلك الكائن الخرافي الذي يحمل رأس امرأة وصنذها على جسد اسد مجنح - ابي الهول - الذي كان يربض عند باب طيبة فينزل الكوارث واحدة اثر اخرى بالمدينة التي عجزت عن حل الفأزة المميته !

اخيرا تكلم باقتضاب مهيب وقد بدا لي ان تعبيراً خلته ابتسامه او ما يقرب من ابتسامه منسحقة ، ارتسم في موضع غير طبيعي .. فسي جبهته !

- ألم اقل لك ان القدر بدأ يدخل حياتي ؟ وانزوى في صمته المأساوي من جديد ..

مرت ايام دون ان اجزؤ على مواصلة مفامرة ولوج عاله الجديد او حل تلاسـم قدره .. خيل لي انني لم اعد قادرة على البقاء في هذا الجو السوداوي . قررت ان اطلب الانتقال الى غرفة اخرى .. غير اني فكرت ، تحت ضغط السنوات الخمس ، ان اظله على رغبتى كي لا يساء فهم دافعي .. تطلع الي بعيني ذلك القط الاليف الذي اصيب بزكام ولكنه لم يكن يعرف ما الذي كان يجري في رأسه وانفه ، ولم كان العالم يبدو مشوشا ، كمن ينظر اليه من وراء غشاء دمعي .. ويهدونه المعتاد .. مد يده في درج حديدي واخرج منه مجموعة من اوراق وضعت فوق بعضها البعض .. دون عناية .. وببطء .. نهض من مقعده .. خطا باتجاه منصفتي .. مدحا لي .. وغادر الغرفة دون ان يقول شيئا .

كانت الصفحة الاولى تحمل هذه الكلمات :

مشروع قصة

العنوان : مشروع ادب في غرفة مفقطة تشبه زنزانة .

البطل : لا يوجد .

الشخص : زميلاتي وانا .

ملاحظة : قد لا يصح حتى ان تسمى قصة ، وانما تظل جزءا من متاهات فكرية لحالة نفسية مرضية ، قد تكون طارئة وقد تكون مستديمة .

(٢)

منذ ان بدأت اتخطى اعقاب سني الشباب ، بدأت احس ان صداقات عجيبة وعميقة اخذت تنمو يوما بعد يوم بيني وبين اناس لم تتح لي الحياة فرصة اللقاء بهم . كتبهم التي كنت اقرأها بشغف متزايد كانت وسيطا بيننا . كان اهتمامي واعجابي بهم يجعلني ، يوما بعد اخر ، ازيد اقتناعا بان اناسا كهؤلاء لا يمكن ان يكونوا قد فارقوا الحياة . وقد بلغت رغبتى في ابقائهم احياء ، درجة كانت تجعلني اتصور احيانا بان سير حياتهم ، ربما كانت مخطئة فيما يتعلق بمسالة كونهم امواتا . اما لماذا لم تسنح لي الفرصة لان التقي بهم ، فرغيتي تلك ايضا ، كانت تصور لي المسالة على انهم يعيشون في بلدان بعيدة ، لا استطيع الذهاب اليها لاسباب متعددة . ولكني لا اظن ان يوما سيأتي يجعل بمقدوري ان اذهب الى حيث يقيمون ، لالتقي بهم اخيرا . ومنذ ان نمت تلك الصداقات الحميمة بيني وبينهم ، كانت كتبهم التي كتبت مسودات بعضها قبل مئات من السنين ، تحتل كل جزء من غرفتي الخاصة في البيت .. على الكراسي .. على المناضد .. في النوافذ .. على رفوف مكتبي وحتى على سريري عند طرفي وسادتي . ولم يكن شيئا غير اعتيادي ، ان تصطبغ فمداي ، وآساء اغوص في نوم عميق ، بكتاب وجد له موضعا دافئا تحت غطائي . ولا ادري متى بالضبط ، بدأت احس احساسا غريبا ومهيما بصورة تدريجية ، بانني ربما كنت اسير في نفس الطريق التي قطعوها .. وحتى انه كان يحلو لي احيانا ان اتخيل ان كتبي ومؤلفاتي التي لم تولد بعد ، ستعلا غرف اصدقاء يعيشون في بلدان بعيدة .. ولكنهم لا يستطيعون المجيء الى بلادي ليلتقوا بي لتس اسبابي !

كان كل حدث امر به او عمل يومي انجزه ، حتى التافة منه ، يشكل لبنة في مخططاتي الاولى لاعمالى الادبية المقبلة . لو رايت كناسا يلف رأسه « بيشماغ » متهري ليتقي برد الشتاء ، وينحني على مكنته المصنوعة من سلف النخيل بلزاعها الطويلة ، لانتقلت فوراً الى رأسي ماساته البيتية .. كوخ منهدم .. او غرفة في بيت طيني ، تضم امرأة قلصها الجوع الى مومياء مصرية معاصرة بلا لآلاف طيبة وتابوت ذهبي .. مع ستة اطفال او سبعة تطل من عيونهم اعراض جوع مزمن موروث .. بساط ممزق ينام عليه الجميع .. برد يتسرب الى العظام مع كل قطرة مطر تغر من شقوق سقف لا يدري احد كيف

الشمس ولها بها ، ومما يجعل من تلك الابنية ، مكاتب حقيقية يعمل فيها بشر حقيقيون ، او على الأقل ، يشعرون انهم ينتمون الى الجنس البشري ، لا مخازن اثاث زائد عن الحاجة ، او قرطاسية وما اشبه ، كان همي الوحيد ، التخلص من فوضاء الشارع . لقد نبت في ذهني شعور أمتد له في راسي ألف جذر ، كجذور شجرة عاشت ألف عام ، أن فوضاء هذا الشارع هي السبب الحقيقي الوحيد الذي حال حتى الآن ، دون أن انتقل من مرتبة الأدباء الذين يفكرون ويتخيلون وتحسسون ، الى مرتبة الادباء الذين يحولون افكارهم واخيلاتهم وأحاسيسهم الى خير يتشكل في حروف تحمل معاني تنتقل بمسودة وهندس الى عيون الآخرين وعقولهم .

لقد حاولت منذ فترة غير قصيرة ان اقنع مدير الادارة بفكرة الانتقال الى مبنى اخر . . ولكن محاولاتي كلها كان مصيرها الفشل . . حاولت ان اقنع بعض الزملاء بالفكرة ، ليمارسوا هم بدورهم بعض الضغط على مدير الادارة ، غير انهم كما يبدو ، كانوا على علاقة ودية جدا بالمبنى ! فهو بالنسبة قريب من مؤسسات ودوائر أخرى - وتستطيع نوافذ مكتبنا المدينة ، ان تعيد الزملاء ، بمنتهى البساطة ودوننا حاجة الى جهود ساحر او قيام معجزة ، الى عهود الشباب الاول ، وحيانا سني المراهقة ، حيث انها تجعل بمقدورهم التطلع الى عشرات الوظائف اللامعة ، يأتين الى ، او يفادون مكاتبهم ، عند بدء السوام وانتهائه . كانت تلك من اصعب المشاكل التي جابهتها في محاولاتي الانتقالية التي كنت اكاد اكون وانقا ان قشلها سجعدهم . عند مرحلة مشروع ادب . غير أنني لم ادع الناس يأخذ قيادي بيده . ان الادب الذي سيكون لا يمكن ان يظل سجن الطهر الى الابد . . فأما ان يسقط في الجحيم او ان يصعد الى الفردوس . عدت محاولاتي لاقتاع مدير الادارة . . وكانت حجتى مشروعة ومعقولة . فالتفت الحالى لم بعد كافيا لاستيعاب كوادرن التي كانت تنمو باستمرار كما نمتو القصب في الاهوار الجنوبية .

لو كان يوم عيد وانا في عهد طفولتي ، لما جاءني بفرحة كذلك التي احتوتني حين وجد مدير الادارة ان اقتراحي كان يمتلك هذه المرة ، مبررات منطقية ومقنعة . لم افرح تشفيا بالزملاء الذين كانوا وما زالوا ، يعارضون الفكرة اشد المعارضة . ولكن فقط لانني بدأت احس احساسا غريبا بان القدر بدا ، الان فقط ، يدخل في حياتي الادبية بشكل جندي وحازم . ورغم رفضي المطلق لكل الفيضيات ، اخذ ذلك الاحساس يبدو لي وكأنه حقيقة مادية ، حين سمعت ان البنى الجديدة يقع في منطقة هائلة . . وازداد ذلك الاحساس تبلورا ليدخل مجاله المادي الجديد حين علمت ان هناك سوقا شعبية تقع عند الجانب الخلفي من المبنى ! لقد اكتملت الان كل الشروط اللازمة لصنع ادبنا المقبل . . الشيء المهم الان هو ان احصل على غرفة تقع في الجانب الخلفي من المبنى الذي يطل على مسرح نشاطاتي الادبية المقبلة - فمن هذه التربة الخصبة ، سيكون بمقدوري ان اغترف بلا حدود ، ما اشاء من نماذج بشرية وصور واحداث قد تصيق بها مؤلفاتي القادمة . . وبالفعل فقد بذلت جهودا مفسنة مع مدير الادارة من اجل ان تكون غرفتي في الجانب الخلفي من البنى . . وكانت المشكلة الكبرى فيما يخص هذا ، هي ان جميع الموظفين تقريبا كانوا يتقاطرون كل لحظة على غرفته محاولين اقتناعه في الحصول على غرف تقع في الجانب الخلفي من العمارة - ليس حبا بالسوق طبعاً ، وانما هرباً من ضجيج الشارع العام الذي تطل عليه الواجهة الامامية من المبنى . وبرغم الاقبال الشديد على الجانب الاخر من العمارة ، فقد وعدني المدير بان غرفتي ستكون في هذا الجانب ، تقديراً منه للادب والادباء .

كنت اعد الايام يوما يوما . . ومع مرور كل يوم كنت احس انني كنت اقتررب اربعا وعشرين ساعة جديدة من مواقع القدر . . سادخل التاريخ من ابل اجوابه . . الادب !

استطاع ان يقام حتى الان ، دعوة ابدية وطبيعية جدا للاهيار . . وان مرت بطريقي فتاة جميلة ، قمت معها فوراً برحلة رائعة تظللها شجيرات زيتون اسباني ، او سرت معها في رخاب غابة الاعمدة السحرية في مسجد قرطبة . . ولا يبعدني من رحلة الطيب والند مع فتاتي الجميلة من فراديس « الهمبرا » العربية ولياليا الاندلسية ، غير بوق سيارة يحاول انقاذ حياتي من موت محقق ! هكذا كانت حياتي حين لا يكون بين يدي كتاب ، او عمل ينبغي ان ينجز ،

كان كل شيء في حياتي يبدو وكأنه قد صنع بصورة مقصودة لانضم في يوم سيأتي الى الذين يملكون اصدقاء ومحبين في كل مكان وفي كل زمان . حتى المكتب ، حيث قضيت حتى الان خمس سنوات ، هيا لي ، لا ادري ، ابطريق الصدفة أم يتدخل من القدر ، غرفة دخلت معها في علاقة تفضل حد المشق . وكثيراً ما كان يتولاني ، عند انتهاء الدوام يوم الخميس من كل اسبوع ، شعور من يشع بالسر الى المنفى ! كانت غرفتنا تقدم لي كل لحظة كل ما يمكن ان يجعل مني الاديب الذي كنت احلم به ليل نهار . . لقد جعلتني غرفة مكتبي لا احب الناس فقط . . اتسلل داخل جلودهم دون استئذان ودون ان اشعرهم بذلك ، فاحس بما يحسون وانا قابع بصبر وراء نافذتي الحبيبة ، وانما جعلتني ايضا احب حتى العجاجة الملقاة بلا فصول على رصيف مقابل ، تشمع في جانب منه شجرة متوحدة . . وطالما صنعت من تلك الاحجار مواكب الالهة وملوك من سومر وبابل تتقبل القرايين والنذور من تلك الشجرة المتوحدة . بايجاز ، أصبحت من خلال اصدقائي الذين لم ارحم ولن اراهم اطلاقاً ، كما يخيل لي ، ومن خلال غرفة مكتبنا ونافذتها ، احب الحياة بكل ما فيها . . بخيرها وشرها . . بحسنها وورديتها . قد يوحي قلبي هذا انني ، بسبب من فوسي الادبي ، اصبت بنوع من بلادة حسية افقدتني القدرة على التمييز بين الخير والشر . ولكن المسألة ليست كذلك اطلاقاً . وانما هي انني توصلت الى نظرية جديدة في فلسفة الحياة ، تتناقض في منتصف الطريق مع المانوية . ونظرتي الجديدة لا تنظر الى العالم على انه خير مطلق وشر مطلق . وانما تنظر الى الخير على انه خير . اما الشر ، فانه خير في حالة الصيرورة !

شيء واحد كان يستثني نفسه من نظرتي الجديدة ليظل شيئاً الى الابد . الفوضاء والضجيج . كنت اكرههما لحد الموت او الجنون . . ولك ان تختار ما شئت بين الاثنين . . اما بالنسبة لي ، فالامر سيان ، ولا فرق كبير بين الموت والجنون بقدر ما يتعلق الامر بهذه المسألة . كانت ، السواة الادبية الوحيدة ، التي تحيل حياتي احيانا الى جحيم لا استطع تحمله حتى في غرفتنا الرحيبة ، التي احببتها حبا يصلح ان يكون موضوعاً طريفاً لقصة شيقة . وكثيراً ما كانت تسيطر على افكار تقرب من السوداوية تجعلني اتصور انني لن اصبح ادبياً على الاطلاق بسبب الضجيج والاصوات المنفرة التي تشكل كورسا كثير الشبه بكورس الاذاعة والتلفزيون الذي يرافق الفنانين ، والذي يتدفق في غرفتنا مخترقاً كل الحواجز وهو ينطلق من الرصيف المقابل لمكتبنا .

وبرغم حبي الاصيل لغرفة مكتبنا وشمسها الوضيئة ، ونافذتها التي تنتقل عبرها صور فريدة يمكن ان تشكل مقاطع كاملة في اعمال الادبية المقبلة ، كنت اتمنى في سري احيانا ، وعلى غير رغبة مني ، ان ينتقل المكتب الى مكان اخر ، اكثر هدوءاً ، لاتخلص من ضيق كورس التلفزيون الذي يبت يرامجه صباحاً ومساءً ، دون انقطاع ، من الرصيف المقابل . وكنت اعلم نفسي بان مدينتي زاخرة في كل زواياها وحياتها بنماذج بشرية وقصص عفوية تتخذ لها من الشوارع والازقة والساحات العامة والاسواق ، مسارج لها دونما احراج كبير ، ودون حاجة لؤلف او مخرج ومصمم ديكور ، او مهندس صوت واضاءة ، ومؤثرات صوتية . . كنت امني نفسي ايضا بان اي مبنى حديث يصمم ليكون مكاتب او دوائر رسمية ، لا بد ان يأخذ بعين الاعتبار الموصفات العمارة الصحيحة ، بما في ذلك النوافذ ومقاساتها ومواقعها بالنسبة لمطلع

وأخيرا .. انتقلنا الى البنى الجديد .. وبطبيعة الحال فاني لم ار غرفتنا الجديدة الا في اليوم الاول لدوامنا في المكتب الجديد . ولحظة فتحت باب الفرفة واجتزت عتبة ، شيء مثل ومضة سيف انسل في رأسي أتيا من عالم منسي بعيد .. فيما احسست ان قبضة من حديد اخذت تشد بقوة متصاعدة على رقبتني ، خات معها ان عيني قد خرجتا من محجريهما .. ارتفعت يدي بصورة لا ارادية لتبعد تلك اليد الحديدية عن رقبتني .. ولكنها لم تستطع ان تفعل شيئا اكثر من ان تفك عقدة رباطي قليلا وترخي ياقة قميصي .. ومع ومضة السيف اتبعثت من مدافن بعيدة الفور منسية في اعماقي اللاواعية حادثة لم تستطع ، كما يبدو لي الان ، ان تعيش داخلي غير فترة قصيرة بمدد وفوقها برغم الآلام والقروح التي خلفتها وراءها .

كان والذي يقضي اغلب اوقاته خارج المدينة .. كان عمله يضطره الى السفر باستمرار منتقلا من مدينة لآخرى .. وزاد ما كنا نجتمع معا نحن الثلاثة .. امي وابي وانا . كان يعود الينا مرة كل شهر او شهرين ليقتضي معنا يوما او اثنين .. يجعل بعدهما حقيقة سفره من جديد .. وفي احد الايام .. عاد فجأة وعلى غير انتظار .. اخذت امي تتطلع اليه باستغراب .. فقد كانت عودته سريعة هذه المرة .. بعد اسبوع واحد فقط من سفره .. وفعل ان يخلص من حقيقة سفره ، كما اعتاد ان يفعل حينما كان يعود سابقا بالقائها على مقعد خشبي صغير عند مدخل البيت .. اتجه فورا وبسرعة غير اعتيادية الى غرفته . تبعته والذي .. وبقيت انا خارج الفرفة منزويا في مقعد اكبر حجما مني بكثير .. وعلى خلاف احاسيس الفرح التي كان يمنحني اياها ذلك المقعد الرحيب ، حيث كان يوفر لي مجالا كبيرا للحركة - جلست عليه ذلك اليوم الذي عاد فيه ابي بصورة غير متوقعة ، بصمت مثل ارنب مذعور .. كنت احس بخوف مرتعش مبهم يظللني مثل خيمة نصبت في صحراء بعيدة لا ينبت فيها زرع ، تسوح فيها بغير اكرات كثبان من الرمل .

كان الزمن طويلا .. طويلا جدا قبل ان يفتح باب الفرفة ليطل منه راس امي .. توقع وجل كان يظن صوتها حين ناديتي .. سري الخوف الخفي الي ايضا .. مشيت ببطء نحو الفرفة .. ولم اكد اجتاز العتبة ، حتى بادرنني ابي بصوت لم اتذكر انني سمعت مثله من قبل .. كان مزيجا مستتبدا محققا راعدا وطاغيا في وقت واحد : - هل انت فعلت هذا ؟

ومد بيده القوية المحمرة مجمعة من الاوراق تحت عيني .. شعرت ان شيئا ما اخذ ينسحب داخل رأسي نازلا الى رقبتني الهزيلة عبر وجهي .. ملائي رعب غريب .. فانا حقا كنت الذي فؤل ذلك .. لم اكن اعرف ما هي تلك الاوراق . كانت بالنسبة لي مجرد رموز صغيرة انتفضت من قلم حبر على ورق ابيض .. وبضع كلمات لم استطع قراءتها بخطه الرديء وبمعلوماتي الضئيلة جدا في مجاهر الالباء العربية التي لم اكن قد تعلمت منها انذاك غير بضعة حروف .. جئت بعلبة ألوان مائية .. جلست على كرسية الكبير .. ورحت ارسوم على تلك الاوراق ، واحدة بعد اخرى ، بفرح وانسجام كليين ، ما يخطر ببالي من خطوط متعرجة وملتوية على بعضها ، وما ظننته صورا جديدة بالرسم .. لقد بدت لي جميلة حقا بعد ان امتزجت الالوان المائية بالبحر الزرق .. لتغطي الصور الصغيرة الملونة التي كانت حوافيها تنتهي بترجمات صغيرة جميلة ، اكتشفت فيما بعد انها تسمي طوابع ، كانت ملصوقة على الاوراق البيضاء . كانت جميلة تماما وجديرة بان تعلق في صدر بيتنا .

تقلص لساني في حلقي الذي جف مثل تنور تستمر في جوفه نيران لافحة متصاعدة .. حاولت ان اقول - اجل .. انا - ولكني لم استطع .. رفعت اليه عيني شعرت انهما تراجعتا مذعورتين الى حرفتين عميقتين ، انشقتا في الجزء الاعلى من رأسي الذي كان يبدو

لي دوما ، مثل كرة غريبة الشكل ، تستقر دون سبب معقول فوق رقبة هزيلة .. لم استطع ان ارى من وجه ابي غير فوهتي بركان احمر انفجرتا تحت جبهته .. سيول بركانية راعدة كانت تنطلق منهما دون ان يصدما أي شيء .. ظل يتطلع في منتظرا مني جوابا وكان العالم كله قد اختفى عن الوجود ولم يبق فيه احد غيري .. اخذ رأسي يدور .. فيما تراخي جفناي وبقيت انظر باتجاه الارض في فراغ كلي لا شيء فيه .. لم اعد قادرا على رؤية اي شيء .. كان قلبي يدق بعنف .. فاما اخذت ركبتي تصطكان مثل اسنان طفل عار يجوب في زقاق مهجور في شهر شتائي .. اردت مرة اخرى ان اقول - اجل .. انا - حاولت ان ابعد ما بين شفتي اللتين كانت تحرقهما السيول البركانية اللاهبة .. كان ذلك صعبا للغاية .. وقبل ان انجح في فتح فمي ، ارتطمت بعنف على صفحة وجهي ، يد قوية مثل قبضة فولاذ ملتهب .. وبشكل لا ارادي ، انفجرت شفتاي اليابستان بفعل شهقة حادة تمزق معها صدري الصغير ..

سكون رهيب خيم فوق رؤوسنا نحن الثلاثة .. اخذت «موني» تنهز بسخاء فيما تابعت شهقات متقطعة مخنوقة عبر شفتي المرتعشتين .. وبديكتاتورية عريضة امر امي ان تفرغ غرفة صغيرة - كانت قد حولتها الى مخزن تضع فيه بعض الحوائج البينية التي تتطلب جوا بعيدا عن نور الشمس - خرجت امي مبتسمة دون ان تقول كلمة واحدة .. وبقيت انا وابي وقد تسمر كل منا في موضعه .. فوق مساحة لا تزيد عن قدم واحد مربع .. عادت امي بعد قليل والربح يلها كعباءة سوداء ، لتبلغه بانها قد افرت الفرفة من كل ما فيها .. امسك بيدي .. سحبني بعنف كما يسحب خروف صغير الى حيث ينتظره ذئب يتطلع اليه يشوق كبير .. دفعني بعنف داخل الفرفة - الخزن .. وخرج .. ثم عاد بكرسي خيزراني ومنضدة خيزرانية صغيرة .. وضعهما فوق بعضهما تحت نافذة صغيرة وجدت لها موضعا في اعلى الجدار .. كنت اتنفس بسرعة وبصعوبة .. « سيفعني فوق المنضدة الصغيرة .. ساسقط .. ستتحطم الكرة الغريبة الشكل التي تستقر دون سبب معقول فوق رقبتني الهزيلة » ... انتابني دوار شديد .. فتحت فمي باكيا ، وانا ابحت عن شيء من هواء انفسي .. كان هلع اسود يسكن قلبي .. كنت اهتز مثل سعة يابسة تعصف بها ريع شرقية .. التفت الي .. خلت انه سيتحرك نحوي ليضعني فوق المنضدة الخيزرانية .. خطا نحوي خطوتين .. وبشكل لا ارادي تراجعت خطوة الى الوراء .. الا انه توقف .. سقطت علي نظرة جليدية .. انطلقت بعدها في صدره زفرة عميقة ، بدا لي انها استطاعت ان تهز راسه ووجهه الاحمر مرة الى اليمين ومرة الى الشمال ، فيما كان الجليد ينث من عيني ليتكسر في عروق دمي .. بقي كذلك لحظة خلتها الف سنة .. ثم ادار ظهره لي وسار نحو الباب .. وبعد ان انقلب الباب وراءه ، سمعت صوت المفاح وهو يدور في فتحته .. وببطء شديد .. ادرت رأسي نحو الباب .. كان لسان فولاذي يمتد بين البابين ...

بقيت حيث تركني فيما كانت رعدة لاهثة تهز جسدي الصغير .. لا ادري كم من الوقت مضى علي وانا في هذا الوضع .. غير اني تكومت بعد فترة حسبته عشرين دحرا في زاوية من الفرفة . تسمرت عينا في عند الخيزران .. غير ان الخوف من ان يخرج من ارضها او جذرائها شيء ما .. افهى .. عقرب او سحاة لتلتهمني ، كان يبعد عيني بين آن وآخر عن الكرسي والمنضدة .. حيث تجولان بخوف ، وهما تبحثان عن الافهى او السحاة التي ستشقق ، او ربما انشقت الارض عنهما .. كنت وانا غريق في بحر الرعب ، غير قادر على ان اميز الوقت .. فالغرفة كانت مظلمة برغم ان تلك الحادثة وقعت ظهرا .. كانت ستارة زرقاء داكنة مسدلة على النافذة .. والكرسي والمنضدة الخيزرانية الصغيرة كانا يتحديانني ان اصعد اليهما ، لازيح الستارة قليلا كي يدخل عبرها شيء من النور .. ولكنني لم افعل ذلك .. كنت خائفا . ومع الرعب الذي كان يملاني .. كان ضجيج هائل مختلط بموي

.. ولا شيء غير ذلك ، فجأة وجدت نفسي أمام اختيار رهيب .. أن انهي ذلك الوجود القائم في أبدية تلك اللحظة الظلام التي انطفأت الشمس فيها .. أو أن امسك بذلك الحضور المفاجيء الجديد .. أن امسكه واقف على قدمي من جديد .. اطوقهما بحجول شوكية .. وادع عيني تسيمان اكبر فأكبر ، عله يكون في مقدورهما في يوم من الايام ان تكتشفا بعض حياة في ذلك الموت الذي كان يملأ الغرفة الصغيرة بتحد خبيث ، لا ادري كم استغرقت تلك الافكار من عمري .. ولكنني كنت متأكدا انها تراجمت جميعا في جزيئة من لحظة من الزمن . وامام حقيقة الموت وحقيقة الحياة .. امام راحتي الابدية .. واطواني الشوكية ، انطلت قراري .. ربما لانني لم اكن جديرا بالبطولة .

نصل خنجر انسل في خاصرتي .. حاولت ان لا اشعر بالي .. وجهت دفوة مفتوحة للندم الذي يكون احبانا اكبر من الالم .. وربما اكثر نبلا .. كانت دعوتي تلك كفارة عن خطيئتي .. لم اكن ادري ماذا يمكنني أن افعل .. بل لم اكن املك انذاك ارادة فعل اي شيء .. وبصمت .. ودون ان اعلم كيف .. وبعد شلل كلي قصير .. وجدت انني قد استحللت الى قطعة صماء لا حياة فيها .. كل تطلعاتي وامنياتي في عالم الادب .. كل صداقاتي التي تامت مع الايام مع اناس لم ارحم .. ومع اخرين ما زلت اغايشهم واودهم بصديق ، ماتت داخل قشرة تلك القطعة الصماء التي صرتها انا في حفصة عين .. قطعة صماء منبوذة مثل مسخ كافكوي .. وخزات التائب التي كانت تنصب علي كل صباح وكل لحظة من كل لسان وعين حولي ، كانت ترتطم بجلد تمساح ، فيما كان كل ما كان داخل ذلك الجلد يتأكله الندم ..

كانت الايام تمر وانا داخل قوقعتي التمساحية .. كل الوخزات التي كانت ترتطم على غلافي الخارجي ، كنت اتبع لها ان تنقم مني خلسة .. وصبر ذلك الانتقام الصامت الخفي كنت اجد عزائي .. احس انني قد برئت .. وخزة واحدة .. مهما فعلت .. مهما اتحت لها ان تثار مني بلمع منها او بغير علم .. وحتى لو تلوت امامها اعتراضاتي بخشوع .. ما كنت اجد امامها ما يمنحني براءتي او عزائي .. في يوم واحد .. في لحظة واحدة .. انقسم الى الابد ، ذلك الرباط الذي كان يشدنا - وفي لحظة واحدة قام جدار من جليد في غرفتنا .. كانت تجلس - ساعات بكاملها عند منصفتها ، تعمل مثل نحلة جديدة .. ولا ادري من اين كانت تأتي بكل ذلك العمل دون ان ينتابها تعب . ومد جثنا هنا .. اصبحت مشردة .. فيما صرت انا اقضي ساعات طويلا افكر في نظريتي عن الخير الذي هو في حالة صيرورة . كنت وانقا انها كانت تترك الغرفة فترات طويلة ، ليس هربا من الضجيج .. فلي المبنى الجديد ، اينما ذهبت ، ينهمر الضجيج من كل زاوية .. من كل نافذة مفتوحة او مغلقة .. كنت وانقا انها لا تريد ان تقول لي : انك انت السبب في مأساتنا جميعا .. كنت اتعنى من كل قلبي ان تقولها .. ولكنها لم تفعل .. هل تترك ان صمتها كان اشد ايلاما! والسنوات الخمس اليس لها كرامة ؟ وبرغم كل ما كنت اغاينه بسببها ، احساس لعين ومضحك كان يثبت في راسي .. حاولت ان اوقف نموه .. ولكنني فشلت . زميلتي التي كانت تملك تحرا فكريا غريبا بالنسبة للنصف الاخر من مجتمعنا ، والتي كنت اعتبرها شخصا قريبا جدا الي .. اطعها على كثير من اسراري وخصوصياتي دون احراج ، برغم اننا كنا ندرك تماما اننا شرقيون جدا ، ونعيش في بلد شرقي جدا ، تسكنه روح القبيلة واعرافها في كل زاوية ومنعطف وفي كل عرق ينبض .. زميلتي تلك بدت لي فجأة ، برغم بساطتها وعذوبتها ، وكأنها تقمصت شخصية موقف اداري في بلد من بلدان العالم الثالث ... فاصفر موقف في مثل هذا الخط من الجهاز الوظيفي ، يستطيع بسهولة غريبة ان يشعر ، فورا بعد صدور امر تعيينه ، شعور اقطاعي صغير .. ويصبح جميع العاملين في الاقسام الاخرى ، بما في ذلك الاقسام الرئيسية التي تقوم بالتنفيذ الفعلي لاهداف المؤسسة ، والتي ينشأ القسم الاداري فقط من اجل تقديم الخدمات لها لتسهيل تنفيذ

وتواج يتدفق عبر النافذة .. لم اكن ادري من اين كان قادما .. ولكنه كان في تصاعد مستمر .. كان يلغني مثلما تلف دوامة ماء عاتية ، خزمة من عشب مائي اقتلعت من منبتها .. وضعت اصبعي في اذني .. غير ان الضجيج الهادر لم ينقطع .. تلفت حولي باحثا عن شيء اضعه في اذني ، وعن انفلاخ الارض الذي لا بد ان يكون ذلك الضجيج ، الهدير الذي يرافقه ، مثل الرعد الذي يرافق انشقاق السماء .. ولكنني لم ار شيئا من خلل دعوي التي كانت ما تزال تسح من عيني في الظلام .. تركت سبابتني في اذني دون جدوى .. كان الضجيج يعلو .. والمويل والنواح يزدادان حرقة وكابة .. شعرت بدوار بطيء تزايد سرعة مع الدوامة المانية .. بحثت عن شيء من الهواء .. ابعدت شفتي الملتهيتين عن بعضهما وانا ابحت عن الهواء .. ولكنني لم اجد .. ظلت ادور مع الدوامة .. شيء لا ادري ما هو اخذ يشد على رقبتني الهزيلة .. ودون ارادتي سحبني يدي من اذني .. بحثت عن ذلك الشيء الذي كان يشد على رقبتني الهزيلة .. لا بعده عنها .. لم اجد شيئا .. تلصت رقبتني بيدين واهنتين .. كانت حيث كانت دائما .. لم يكن هناك شيء يطوقها .. فيما كان الشد يزداد قوة .. ازداد دورانني عنفا .. مدت يدي في الفراغ ابحت عن شيء امسك به .. لم اجد شيئا .. بقيت ادور حتى لم اعد اعي شيئا .. ربما غفوت ..

لا ادري كم من الزمن مضى وانا في اغفائي .. غير ان هزة خفيفة ايقظتني لتدفع بي من جديد الى بحر الرعب .. صرخة مكتومة انطلقت من صدري .. فتحت عيني .. احسست بامي تقف الى جواردي .. ويتعجب شديد رفعت اليها راسي .. الفراغ الذي حولي والذي لم يكن يحتوي غير امي والكرسي الخيزراني والمنضدة الصغيرة ، كان يبدو مشوشا .. كان يهتز اهتزازا غريبا حين انبث صوتها ودعا :

- لم فعلت ذلك - الا تعلم انها اوراق مالية مهمة جدا ؟

كنت اريد ان اقول - لا .. لم اكن اعرف ذلك - ولكنني لم استطع .. شيء ما انشق في صدري مثل حد سكين ، سقطت بعده في نوبة بكاء متشنج .. لاعود من ثم الى عالم لا وعي فيه ، امتد منسيا في جوف السنين ، حتى فتحت باب غرفتنا الجديدة .. حد السكين ذاك عاد يمزقني وانا اقف عند عتبتها .. وعند ذاك فقط ، ادرت كم كانت تلك اللحظة بالغة الرعب والروعة في آن واحد - في رهبتها ! لقد امتدت الحياة باعماق مظلمة لا نهاية في رحم تلك اللحظة .. حتى نور الشمس انطلقا كليا لينكفي على نفسه في افوار ابدية سحيقة .. لم تكن غير لحظة .. جزيئة من جزء من الزمن .. وعندها فقط ادرت كيف استطاع بطل ديستوبوسكي ، اكد الاطباء انه لم يكن مخبولا على الاطلاق ، أن يشد جبلا من الحرير حول رقبتة ويترك جسده مدلى من سقف غرفة صغيرة مهجورة تقع تحت السطح مباشرة ، ولا يمكن الوصول اليها الا بواسطة سلم خشبي ضيق طويل وشديد الانحدار ! بل وحتى انني ادرت ، كيف يمكن ان تبتلع امرأة جميلة تستطيع ان تدير الكرة الارضية في الهواء وقد علقتها بسلسلة ذهبية بسبابتها ، فينة من هبوب منومة ، لتنتهي مارلين مونرو المثلة ، وتبدأ مارلين مونرو الاسطورة .. وفي اللحظة عينها شعرت انني انا ايضا كنت جديرا بان اغرس كل اصابعي في عيني او ان اترك جسدي معلقا بحبل غليظ اشد بهمسار من الفولاذ في سقف غرفتنا الجديدة .. ولكنني لم افعل ذلك ليس لانني لم اكن املك تماسكا متفردا ومتساميا كتماسك اوديب ، او ارادة نيكولايت ستافروغين ، او رفض امرأة عالية الشهرة .. ولا اقول هذا تبجحا بجرأة لا املكها .. ولا بسبب الفارق الهائل بين مآسيهم العظيمة والوضع الذي اخترت انا ، لحد ما ، ان اكون فيه وان اجعله قدرا للآخرين .. وانا لانني في تلك اللحظة فقط ، ولاول مرة في حياتي ، احسست بوجودي احساسا عينا ومتوترا الى حد الانقسام . كنت في تلك اللحظة ممثلا بكل كثافة الحياة وزخدها .. بكل عذاباتها الممزقة .. بكل عتمتها .. وبحضور كلي مفاجيء وغريب

مهماتها ، يصبخون اقنانا في اقطاعية ذلك الموقف البائس ، الذي يأنف في الحديث الا مع من هم اعلى منه مرتبة . اما كبار القسم الاداري ، فببساطة هتاهية يلبسون بزة فوهرر .. ويندرج جميع العاملين ، في مقاييسهم ، في حدود معادلة اولية من الدرجة البسيطة :

٦ ساعات + راتب = موظف (ادب ، مفكر ، صحفي ، محاسب ، كاتب صادرة - واردة ، رزام ، فراش ، مترجم الخ .. كلهم سواسية ، كائنات المشط !) وكل العلاقات القديمة .. وكل الاعتبارات والقيم الادبية .. وكل الصداقات القديمة التي كانت تربطهم بالآخرين ، قبل ارتدائهم تلك البزة - تسقط في لهيب الرايخشتاغ ! يا الهي .. متى سنتخلص من تلك الوصمة اللعينة - الثالث ؟ ايمكن ان تكون زميلتي الرقيقة (سابقا) قد ارتدت جلد فوهرر ، كما ارتدنت انا جلد تمساح ؟

كنت اتعذب في وحدتي داخل قشرتي التمساحية .. كنت اريد ان اعود لانسانيتي ان كنت قد فقدتها .. « فحين تعذب أي انسان ، او تكون سببا في تعذيب باية درجة ، فمن المشكوك فيه ان تكون شبيها به . » تلك كانت عبارتها .. قالتها مرة ونحن نناقش المشاكل التي لا حصر لها والتي كانت تنزل على رؤسنا كالطرر ، نتيجة تتخلف الجهاز الاداري في مؤسستنا . تمنيت مرة ، ومرة ، ومرة ، كاي وريث غير شرعي لرومانتيكية ساذجة ، ان اجثو عند قدميها ، (مثل اي روميو غتيق ، يرغم ان علاقتنا لم تكن تتجاوز حدود مودة طبيعية ، خالية من اية وشائج عاطفية) لا لطلب الصفع والفقران .. او حتى لاعتراف بخطيئتي .. وانما لاطلب منها ان تدينني . وما استطعت ان اكون ذلك الروبوت العتيق ، ولا هي ادانتني .. جدار الجايد كان يحجب احدا من الآخر ..

لم اكن اعرف اين كانت تذهب .. وماذا كانت تفعل ومع من كانت تتكلم .. تمنيت لو كنت اعرف .. فربما كانت تجد هناك من تدينني امامه ، وفي ذلك قد اجد بعض الفقران . مرة عادت .. لم ارها .. احسست بمجيئها فقط .. فعياني كانتا ملتصقتين باوراق فارغة بيضاء انتشرت على منضدتي .. وبعد لحظات ، لا ادري كيف حدثت المعجزة التي انتظرتها طويلا .. ووضعت لها مخططات فاشلة لم تستطع ان تمارس حقها في حرية مفادرة رأسي .. وبرغم الانتظار المرق الطويل .. وبرغم خيط النور الذي حسبت انه سيلدب جدار الجليد .. فرقت في ماساتي من جديد .. فانا لم اكن انتظر سؤالا - كنت انتظر حكما بالادانة . وسؤالا كان يريد مؤاساتي .. كما لو كنت قد فقدت انسانا عزيزا ! كل الكلمات التي اعدتها .. كتبتها .. قتلتها مع نفسي الف مرة وكانني احفظ دورا مسرحيا ، لعلي اجد في ذلك شغاعة حين تصدر حكم الادانة بحقي ، انطوت على نفسها .. تراجعت الى الوراء .. ثم اندفعت بقوة عاتية لتتمزق على جدار الجليد القائم بيننا .. وبآلية جامدة .. وجذنتي اقول كابله يصر على ان يظل ابله حتى اللحظة الاخيرة من حياته ..

- ألم اقل لك ان القدر بدأ يدخل حياتي ؟
وطواني الصمت من جديد .. لعنت نفسي الف مرة .. كنت اريد ان اتحدث .. ان احطم الجليد .. ان اسد الثغرة التي انفتحت في اعماق السنوات الخمس .. ولكن .. لم اجد ما اقله ..

مرت ايام .. والثغرة التي انفتحت بيننا تزداد عمقا واتساعا .. حتى جاء يوم اكد ما كنت اتمنى ان يكون مجرد ظنون .. ودون تفكير مسبق او تصميم .. امتدت لها يدي بعداباتي مكثفة في وريقات بانسة .. ثم غادرت غرفتنا الجديدة كنت اخشى ان تجد فيها ما يعث على الرناء او السخرية وانا قابض امامها اتعذب وحيدا داخل قشرتي التمساحية .. داخل زنزاتي الجديدة (وزنزانتها هي ايضا) . ففرفرتنا الجديدة ، برغم الجبل الصوتي المتين الذي يشننا دون انقطاع بالعالم الخارجي ، لم تكن غير زنزانة حقيقية . ولتلافي اي سوء فهم قد

يوهي به تعبير زنزانة ، لا بد ان اوضح ان احساسني هذا لم يكن متطلقا من تصورات محتملة تفترض وجود قيود لا نطاق فرضت علينا قسرا . فنحن والحق يقال نتمتع بحرية تصل احيانا درجة المطلق . فنحن مثلا نستطيع ان لا ناتي الى المكتب في اي يوم نشاء ، دون ان نلحظ بالتزاماتنا الوظيفية . (يمكن ان نلحظ ذلك دون تفاهم مسبق ، وانما انطلاقا من فهم ضمني غير معن بين اعضاء اسرة مكتبنا ، جاء كنتيجة طبيعية لادراكنا ادراكا عقلانيا صائبا ، بان النتاج الفكري غير مشروط بزمان معين ، وغير فقيد بمكان . فانت قد تكون في باص ، وتولد في راسك قصيدة توتقي منزلة المملكات ، بينما يمكن ان تبقى في مكتب فخمي انيق شهورا طويلة ، ولكنك تمجز عن خط حرف واحد .. وبطبيعة الحال فان ادراكنا العقلاني لحقيقة انقلاص النتاج الفكري من سيطرة الزمان والمكان ، ولد دون غلم القسم الاداري ، والا فان النتيجة كانت ستكون عملية اجهاض لموقف علمي ضائب وجهود فكرية قيمة .) وقد يتسائل البعض ، بعد هذه المقدمة الطويلة عن الحرية التي نتمتع بها ، لم اذن اخترت ان اطلق تعبير زنزانة على غرفتنا التي بذلت جهودا مضنية من اجل الحصول عليها ؟ المسألة لا تنطوق في الواقع من موضوع فلسفية انسانية عميقة تقول ان الحرية سجن بمعنى ما . وانما تنطلق كليا من موضوع هندسية - معيارية صرفة . فمكتبنا ، مثله مثل اية غرفة طبيعية ، يتألف من اربعة جدران وارض وسقف . وفي قلب الجدار المقابل لي ، شقت نافذة متواضعة موقعا لها . وبرغم كونها متواضعة ، وانها كانت اعتيادية الشكل والحجم والموقع ، وبرغم ان المرء يستطيع النظر عبرها بكل سهولة ، وهو واقف على قبحه دون حاجة الى ما يرفعه بضعة اقدام من ارض الغرفة ، فانها كانت تحتل موقعها بتحد واضح . فهي لم تكن تطل على شارع او ساحة عامة او حتى ممر في المبني .. وانما كانت تطل بقاء غير مبرر ، على غرفة زميل لنا . ومن هنا ، فانه لم تكن هناك اية حاجة اطلاقا لازاحة الستار قليلا لمعرفة الاسرار الكامنة وراء هذا الجدار . وما يزيد الشعور بعدم الحاجة اليها ، الستارة المسدلة باستمرار عليها والتي يستطيع لوننا الاخضر الباهت ، دون جهد ، ان يسد شهية المرء لتناول طعام الغداء .. اما الجدار المقابل للجدار المواجه لي والذي يشكل خلفية الصورة التي كتب علي ان اقبع ، انا ومنضدتي وكروسي وكتبي ، في مركزها ، فكان يحتل الجزء الاعلى منه نافذة صغيرة جدا يبلغ طول ضلعها الاكبر ثلاثة ارباع المتر تقريبا ، اما الاصغر ، فببالغ طوله نصف متر تقريبا . كانت تلك الفتحة الجدارية التمايلية ، المنفذ الوحيد الذي يوصلنا بالعالم الخارجي .

(الباب في حالة مكتبنا لا يمكن ان يعتبر وسيلة اتصال مباشرة بالعالم الخارجي من ناحية معمارية ، اذ انه كان يصل الرفقة بركن صغير منزو مرتبط بالهول .) وبرغم ارتفاع ضلع النافذة الاسفل عن الارض حوالي ثلاثة امتار ، فقد اسدلت عليها ستارة مترهلة ، وبتهجير معاصر ، « ستارة ماكسي » ، tendli من اعلى الجدار حتى تلامس الارض ، بشبه من دلال لا ينسجم ، لا مع روح العصر ، ولا مع الستارة نفسها ، سواء من ناحية نوعية او لونية او جمالية . فعدا عن انها كانت من نوعية رديئة واضحة ، مثل نوعية تلك التي كانت تحجب مجال الرؤية بين غرفتنا وغرفة زميلنا ، دون سبب واضح ، مثلما كانت تصد ، دون سبب واضح ايضا ، اي قدر ضئيل من ضوء يمكن ان يتسلل الى غرفتنا عبر تلك النافذة القريبة الموضع - فان لوننا كان من نفس لون ذلك الاخضر المقيت الذي يستطيع دون جهد ان يسد شهية المرء لتناول طعام الغداء . وقد يزداد هذا الاحساس بفقدان الشهية ، نظرا لما يشهده شكل الغرفة وموقعها ، وموضع النافذة الصغيرة وحجمها من اقترانات ذهنية . فهي تذكر المرء بانها قد صممت لتكون مخزنا ، نظرا الى ان الشمس برغم عظمتها الكلية ، لا تستطيع ان تشق طريقا لها ، تتسلل منه الى غرفتنا القميئة ، في اية ساعة من ساعات

الآخر من القبر قبل عهد المحطات الكونية . وبرغم نزعة الفضول الادبية المناصلة في ، والتي كنت نوما احرص على تمتيتها باستمرار لانها تدل احيانا ، برأي البعض ، على ذكاء خاص ونزعة انسانية اصيلة للتعرف على العالم ، فان احدا لم يحاول حتى الان ، القيام بمغامرة للكشف عن اسرار الجانب الآخر من الجدار ، نظرا الى ان ايا منا لا يرغب في الاستغناء عن احدى ساقيه حتى وان كان ذلك بصورة مؤقتة .

هذه ببساطة مواصفات غرفتنا الجديدة .. ولا اظن ان شيئا من تركيبها الفسيولوجي او النفسي قد غابني . ولم يبق هناك شيء غير الوشاح الداخلي الذي كانت ترتديه . كان كله يتسم بالبياض الذي كان يتدل من السقف على الجدران العارية ، وينعكس بملل على الارض التي رصفت ببلاط ابيض انتشرت عليه بغير انتظام نقاط سود صغيرة .

كل ذلك النقاء الذي كان يغلف غرفتنا من الداخل ، باستثناء لون الستائر المقيت ، لم يستطع ان يغير احساس المتعمق بكونها زنزانة لا غرفة مكتب . ومع ذلك ، وبرغم الضجيج المتور ، فقد بدأت اشعر بتألف غريب توطئه حيادية واضحة للعالم وفي غير موضعها ، مع غرفتنا الجديدة . فلم اكن احس باي ميل نحوها ، كما لم اكن في الوقت عينه ، اشعر باي نفور منها . ولا ادري ان كان هذا الشعور بالتألف غير الطبيعي نتيجة لعملية تأقلم كانت تجري بشكل مستمر وخفي ، ام انه كان طورا من تعذيب ذاتي املاه علي عقلي الباطن ، ثارا لما ارتكبته بحق الآخرين . وبرغم حيادية مشاعري تجاه الغرفة ، فقد كنت احيانا اشعر بابتئاس حقيقي موجه ، تمتد نواصله في كل جوانبي ، خشية ان تكون هذه المرحلة بداية نهاية اهتماماتي وطموحاتي الادبية او انها دليل على اصابة قواي العقلية بعمق ما في موضع ما . غير انني كنت اغل السالة كلها بانني ربما بدأت ابح مرحلة حياتية جديدة ، ذات ملامح صوفية ، تمتلك القدرة على تجاوز كل ما هو كائن حولي والتجلي بانانية كلية الى عوالم بعيدة اخلق فيها هدوني الموهوم .

ولكن .. وبرغم كل تلك المشاعر المتناقضة التي كانت تتصارع في داخلي الذي كان يتكلم ندم لا نهائي المدى ، كنت احس بشيء يشبه حكة تحت الجلد .. كلما حككتها اكثر ، كلما ازدادت حرقا .. كنت احس ، وانا في غرفتنا الجديدة ، انني امتلك عيني رجل لا يريد ان يتذكر ان السلوك المتحضر يفرض عليه ان ينسى ان المجتمع البشري ينقسم الى جنسين في البوائ والمؤسسات العامة ، باستثناء ما يتعلق بالجماليات الاجتماعية .. على الاقل هذا ما كنت لاحظته في دار النشر ، التي كنت اعمل فيها خارج الوطن ، ايمان سني تشروي السياسي . اما الان فاني تماما ، كاي رجل شرقي يتمنى ان يصرى خمس سنتمترات فقط فوق الكاحل ، ان كان امامه « ماكسي » .. واذا كان « ميدي » ، فالسنتمترات الخمس المعتمدة من اسفل الركبة .. اما اذا كان بمواجهة « ميدي » ، فلا تبقى حدود لتمنياته .. وناظرتنا كانت « ميدي » جبا .. وبعيدة جدا .. كنت اتمرق في داخلي كلما ارتفعت اليها عينا . وبرغم انني ادركت ظهري لها ، الا ان ذلك لم يفلح الا في تأكيد حضورها غير المرئي . كنت احس احيانا كمن يصاب بهوس مجنون وهو امام « ميدي » بعيد لا ينال . فكرت طويلا .. ساعات بكاملها كنت اقصيها مفكرا ابحث عن حل .. انتهزت مرة فرصة بقائي وحيدا .. جمعت كل اطراف شجعتي .. فيما كانت ترون في الذي كلمات بعيدة .. لقد وصلت المدينة فرقة سيرك اجنبية لتقديم العابها في الساحة ذات الاسيجة العالية التي يطل عليها جدارنا الذي تحتل النافذة الصغيرة الجزء الاعلى منه .. جئت بكرسي مجبول من الخيزران .. وضعت تحت النافذة .. وضعت فوق الكرسي منضدة خيزرانية صغيرة .. صعدت فوق الكرسي .. وبحذر .. تسلقت المنضدة الخيزرانية الرقيقة .. وفي لحظة .. تمزقت المنضدة الخيزرانية الصغيرة تحت قدمي .. والليت نفسي على الارض كومة

النهار ، مما يشيع فيها جوا محملا برائحة عفونة اذلية رطبة ، يصعب التنفس معها . وفي احسن الاحوال ، فانها قد توحى بكونها غرفة انتظار في عيادة طبيب . حيث ان المرضى ، اذا ما اجتمعوا في مكان ما ، فان كل واحد منهم يحرص على اقتناع الآخرين بان امراضهم مجتمعة لا تعادل عشر الامة الليلية ، مما ينسبهم الاهتمام بالتطلع عبر نافذة ، الى زينة السماء او خضرة شجرة ، او عابر سبيل ، كما ينسبهم جوها المشيع بعفونة اذلية رطبة . اما ان تكون مكتبا متخصصا بالانتاج الفكري ، فهذا شيء اظنه كان اخر ما يمكن ان يفكر به المهندس المعماري الذي صمم المبنى ، خاصة اذا تذكرنا ان ضجيج السوق الذي يقال انه يقع مباشرة تحت الجانب الخلفي من العمارة ، ينصب مثل سيل لا يقف في طريقه اية حواجز ، في غرفتنا عبر تلك النافذة الصغيرة المترفعة ، وكذلك ، في جميع الغرف الاخرى الواقعة في هذا الجانب من المبنى ، عبر نوافذ مماثلة . واذا تملكك نزوة فضول عابرة لتري اي شيء هناك في الجانب الآخر من هذا الجدار ، الذي كان يقف بيني وبين منابع العبقرية ، فينبغي ان تضع كرسيا ومنضدة صغيرة فوق بعضهما ، وتقفز عليهما ليصبح مستوى نظرك بمستوى الحد الاسفل من النافذة . ومع ذلك فان نزوة الفضول تلك لا يمكن اطلاقا ، حيث ان القضبان الحديدية التي تمتد داخل اطار النافذة ، لا تسمح لراسك بالامتداد عبر فراغها ، لتري اي شيء هناك في الجانب الآخر من الجدار . وكل ما تستطيع رؤيته ، القسم الاعلى من جدار آخر يعود لمبنى ليس بعيدا .

ان نافذتنا في الواقع تشبه كوة مستطيلة ذات اضلاع مستقيمة ، استقرت في اعلى الجدار وليس في السقف كما هي الحال اعتياديا بالنسبة لمثل هذه الفتحات الصغيرة التي تسمى مفردتها كوة ، والتي تفتح عادة للسماح لشيء من انور بالدخول في المساكن الحريمية الطابع ، التي لم يهتم المهندسون والمعماريون الاوائل بتزيينها بنوافذ اعتيادية تستقر في الجدران على ارتفاع مناسب خشية عيون المتطفلين ، وحيانا خوفا من الحيوانات المفترسة . اما بالنسبة للمبنى الذي يقع فيه مكتبنا ، فان سبب اختيار اعلى الجدار بدلا من السقف ليكون موضع الكوة ، هو ان هناك ستة طوابق على ما اظن ، فوق طابقنا . وبطبيعة الحال فان فتح كوة في السقف يتيح لعيون المتطفلين ان تمتد الى ما لا يسمح لها به ، من اعلى الى اسفل . وبرغم انني استطعت ان اجد تفسيراً قد يكون صحيحا لعدم استغلال السقف استفلا طبعيا لمثل هذه الفتحات الصغيرة ، فقد ارهقت ذهني الى حد الصراع ، دون ان استطيع التوصل الى سر او حكمة وضع النافذة في الجزء الاعلى من الجدار ، وليس في وسطه مثلا ، او على ارتفاع يمكن المراء من الرؤية عبر النافذة وهو واقف على قدميه . كما ان ذهني عجز كلياً عن ادراك مغزى وضع قضبان حديدية متوازية تمتد بصورة افقية بين الصلعين الصغيرين من اضلاع كوة ترتفع بمقدار عشرة امتار ، على الاقل ، عن مستوى اقرب سطح البها من الخارج . كما عجزت عن ادراك سبب عدم وضع قضبان مماثلة داخل اطار الفتحة الجدارية الاخرى . اذ ان لا معقولة وجود قضبان عبر النافذة الصغيرة العالية ، كانت تتعارض بنفوذ مع معقولة عدم وجود قضبان عبر النافذة الاخرى التي تحتل موقعها بلا معقولة كلية بين غرفتين متجاورتين . وما استطعت ايضا ان اجد تعليلا لاسدال « ستارة ماكسي » من اعلى الجدار الى ارضي الغرفة على تلك النافذة العجيبة . ومنذ انتقلنا الى هذا المكتب ونحن لا ندري في الحقيقة ، اي شيء هناك في الجانب الآخر من الجدار ، برغم ما يقال عن السوق الشعبية التي ينهمر ضجيجها علينا كالطر ، حتى وان كانت النافذة العجيبة مغلقة باحكام كلي . وبرغم التهنة الصحيحة التي تلقيتها من مدير الادارة على مشاربي الادبية التي ستفلق عنها السوق الشعبية في يوم من الايام ، فقد بقي الجانب الآخر من الجدار بالنسبة لنا ، تماما مثل الجانب

الذي تبقى من ذاته تلك ، والذي لم يكن أقل صدقا ، الا انه لم يكن اقل رفضا منذ حادثة سقوطه .. لقد تحجرت ، في السنوات الاولى من حياته ، كل العالم الحقيقية لذاته التي تلت السنة التاسعة من عمره ، ولم يبق من ملامح الصورة الاصلية ، غير ما يحته دوما على اللهاث وراء اي شيء يستطيع ان يطمس تلك البقايا .. حتى غدت تلك الذات التي عاش داخلها بعد السنة التاسعة ، غريبة عنه كليا ، ولم يكن قادرا على ان يتعرف عليها هو نفسه .. وخلال السنوات العشر التي اعقبت حادثة سقوطه ، استطاعت ديكتاتورية ابيه ، الذي عاد للمدينة كي يقيم معهم ، ان تدوس بضرابة كل نبذة جديدة تحاول ان تنمو في اعمائه .. ولم يعد غير وجود شبحي يتحرك بلا ارادة في مجال مغناطيسي ، تعين حدوده المقدسة تعاليم واعراف ابوية لا يمكن تجاوزها .

حاولت ان اذكر بعض ما رواه لي عن طفولته ووالده وحياته البيتية .. حكايات مبشرة وعبارات متناثرة مثل شظايا مرآة محطمة ، بدأت تتجمع في ذهني ..

« كان ابي ناسيا .. متحمنا واستبداديا بشكل غريب ، ولكنه كان يحبنا ايضا بشكل غريب .. كان يتصور ان من حقه ان يكون فاسيا معنا ، لانه كان يحبنا مثل ذلك الحب .. او قلعه كان يريد التخلص من سيطرة ذلك الحب عليه بمعاملتنا بقسوة .. كن من النوع الذي يحب السيطرة على الآخرين ، ولا يسمح لاي شيء ان يعارض اي نوع من التسلط عليه ، حتى اذا كان ذلك الشيء ، عاطفة نبيلة مثل الحب ..

« كان يعتقد ان الابناء ينبغي ان يتعرضوا لعملية صهر خلال سني حياتهم الاولى ، ليصبحوا رجالا حقيقيين .. اما ماذا كان يعني تماما «برجال حقيقيين» ، فان احدا لم يكن يجزؤ على طرح سؤال كهذا امامه .. اذ ان ما يقوله لا بد ان يكون واضحا على الدوام ، بشكل لا يجوز معه لاحد ان لا يفهمه . واذا ما ارتكب احدا خطأ ما .. حتى وان كان تافها ، فان عبارته التقليدية (انك لم تتعرض بعد لصهر كاف) ، التي كانت تشمل احيانا حتى امي السكينة ، مع الإبقاء على العبارة بصيغة التذكير ، لسبب لم يجزؤ احد منا ان يستوضحه منه ، كانت اول شيء يقذف في وجوهنا .. اما عملية الصهر .. فقد اكتشفنا من خلال ممارساته ، انها تعني الصرامة والقسوة التي تصل احيانا درجة من البطش لا يستطيع انسان ان يتحملها .. كنا دوما مطالبين بتقديم تقرير واف عن الاخطاء التي قد نرتكبها ، قبل ان يسمع عنها من طرف ثالث . فالإقرار بالخطأ ، كما كان يصر دوما ، جزء من عملية الصهر .. وحين كان يلقي علينا معاصراته في الاخلاق وفي صهر الانسان ، كان لا ينسى ان يؤكد دوما ان الانسان ينبغي ان يعتزr الالم .. فالالم ليس من صنع الانسان .. وانما يمكن ان يعرف بانه (كارثة او مصيبة او وضع غير مرجح ، يحل بشخص ما ، لا على التمييز ، بفعل قوة خارجية طارئة : جرثومة .. ميكروب او قفص متغير .. او برد ..) ولذلك لا عبرة هناك يستطيع ان يخلطها الالم - اذ سرعان ما ينسى بعد زوال الكارثة . وكان الاساس الوحيد الذي بنى عليه نظريته في موضوع الالم .. هو المرأة - فالمرأة بنظره ، تربة الحياة .. ولذا فان جميع نظريات الحياة او ماله علاقة بالحياة ، يجب ان ينطلق من هذا الاساس . اما علاقة المرأة بنظرية الالم الذي لا يستطيع ان يقدم اية عبرة .. فهي ان المرأة تستطيع ان تقدم للعالم عشرة ابناء او اكثر ، برغم الالم التي تمزقها ، حين ينطق القادمون الجدد الى العالم . غير ان موقفه هذا من المرأة ، لم يكن ينطوي على اي فكر تقدمي ، كما قد يبدو ، وانما كان ينطلق في الواقع من فكره المحافظ الذي يعتبر المرأة تربة صالحة تتطلب رعاية خاصة للمحافظة على قدرتها الانتاجية والخدمية . كان دوما يكرر علينا هذه العبارة التي يبدو ان اعجابه بها لم يكن يقل عن اعجابه بعبارة التقليدية الاخرى

لقد نسيت كل شيء عن مفامرتي تلك التي قمت بها وانا في التاسعة من عمري في الغرفة الصغيرة التي حولتها امي الى غرفة مخزن . كانت تلك الغرفة الصغيرة ذات اللون الابيض ، اصلح مكان في بيتنا يمكن ان يحول الى مخزن ، اذ انه لم تكن توجد فيه غير نافذة واحدة صغيرة . تشبه شبحا تاما نافذة مكتبنا الجديد من كل نواحيها : شكلها .. حجمها .. موقعها .. وقضبانها .. باستثناء الستارة . كانت تلك ذات لون ازرق داكن ، ولا يزيد طولها عن متر واحد . شيء مثل حد الموسيقى كان يحز في نفسي كلما دخلت تلك الغرفة الصغيرة .. اي شيء هناك يا ترى في الجانب الاخر من الجدار .. وراء تلك النافذة القميئة المترفعة ! حد الموسيقى نفسه ذاك كان يزقني وانا امام « الميني » نافذة في غرفتنا الجديدة . لقد نسيت كسر ساقي تماما .. ولكنني كنت دوما اذكر بحركة فرقة السيرك التي لم ارها ابدا .. اكتب علي ايضا ان لا ارى السوق الشعبية ابدا !؟

كانت زميلتي قد غادرت الغرفة كما اعتادت ان تفعل مؤخرا .. ساعيد التجربة .. قد افلح هذه المرة .. انني الان اكبر سنا واستطيع ان اضع الاشياء فوق بعضها البعض بشكل متوازن تماما .. كما انني الان اقدر على السيطرة على توازني .

رفعت ساقي اليمنى .. وضعتها على حافة الكرسي الخيزراني .. مرت لحظة .. اثنتان .. وانا جامد بين الارض والخيزران .. ولحظة ثالثة .. اكتشفت معها انني لا استطيع ان « اسرق نور الشمس » عبر قضبان نافذة !

(٣)

امتلكني وجوم غريب مبهمن حين انتهيت من قراءة مشروع قصته .. كنت ادور في دوامات هائلة مثل اعصار هائج من اسئلة لا حصر لها ..

كنت افك امام انسان جديد تماما .. لا اعرفه على الإطلاق .. وبعد سنوات خمس او اكثر ، اكتشفت انني كنت اعيش ست ساعات يوميا مع شبح لا يملك من الواقع الذي يتبدى فيه شيئا . كان انسانا اخر يعيش في جلد غيره ، خاله في ظرف معين ، جلد تمساح . الحكمة التي كانت تزدد حرقة تحت جلده ، انتقلت الى ما تحت جلدي انا .. كنت سابقا ، ومنذ انتقلنا الى المبنى الجديد ، افكر به ست ساعات تقريبا كل يوم .. غير انني ما اكاد اغادر المكتب حتى تجتذبني اهتمامات اخرى ، تسيني كل ما يرتبط بالمكتب .. ولكنني الان صرت افكر به ليل نهار ، دون انقطاع .. وفشلت كل مشاغل الحياة في ان تجرني اليها .. حتى المهمة منها ، ما كانت تستطيع الاستعواذ على تفكيري .. صرت مثل مراقة تحب للمرة الاولى في حياتها .. ولكنني كنت واثقة ان ما يجعلني اقضي الوقت كله وانا افكر به ، لم يكن الحب . كنت امام لغز مطلق يتحداني كل لحظة .. يقهقه من تصوراتي بانني كنت اعرفه معرفة جيدة .. اي نوع من الناس يا ترى هذا الذي قضيت مع غلافه الخارجي اكثر من خمس سنوات ، وكنت اظن انه كان يفتح امامي احيانا مغالق اعماقه ، فاذا بي اجد نفسي فجأة امام عالم خفي موصد الابواب ، ملفوم بأسرار دفينة ، يبدو لي انه هو نفسه ما زال بعيدا عن معرفة الكثير منها ..

كيف لي ان افتح الابواب الموصدة .. عدت الى وريقاته .. اخذت عيناى تنتقلان عبر خطوطها من جديد .. وتوقفت .. ولكن لم ترك الغرفة بعد ان مد لي تلك الوريقات .. هل غادرها خوفا من ان اجد فيها ما يثير الرئاء او السخرية .. ام لانه لم يكن قادرا على ان يواجه ذاته الحقيقية الجديدة التي اكتشفها فجأة ودون وعي منه ، ولم يكن مهيا بعد ، لملاقاتها ؟ ذاته الاولى التي دفنتها السنون في طواياها منذ تلك الحادثة المروعة في السجن الاول الذي دخله .. والجانب الاخر

متكرر .. ولا يكسر روتينيتها زناثة ، فتح في أعلى جدار منها ، نافذة صغيرة اسدلت عليها ستارة زرقاء داكنة .. ولا يحدشها شيء اسمه خيزران .. كان يطيل المكوث والتأمل عبر النافذة .. كان مقتنعا تماما ان وفاته تلك تعني نصف عملية الخلق التي كان ينتظر حلولها كل لحظة ، ويعيش من أجلها .. مخططات أدبية متعددة كانت ترقد بين دفتي ذلك الدفتر الانيق الملف بجلد الغزال .. غير ان تلك المخططات لم تخرج اطلاقا من بين تينك الغلافين .. بقيت خطوطا عريضة جدا .. وعناوين طويلة جدا ، قد تزيد طولا على المخططات نفسها .. وطيلة السنوات الخمس لم يستطع ان يسجل فقرة واحدة بشكل مترابط وذو معنى ، لتكون بداية قصة قصيرة مثلا ، بل ولعله كان مقتنعا تماما بان تلك المخططات والعناوين الطويلة جدا ، التي يوحى بعضها بأنه مترجم عن اصول اجنبية ، يمكن اعتبارها تعويضا وايضا عن كتابة نصوص القصص نفسها ، لما كانت تنطوي عليه احيانا من تفاصيل جزئية . ولكنه هنا .. وبعد ايام قلائل فقط .. ووسط انهماك الضجيج ، وفي ما اصطلح عليه - زناثة - استطاع ان يكتب عذباته التي ظنها جديدة ، بشكل كانت معه بعض المقاطع تستوقف الذهن .. وتحمل وعدا قد يكون حقيقيا ، بأنه قد يصبح كاتباً في يوم من الايام ..

كان هذا واحدا من اللاسم الجديدة التي انتصبت في وجهي: لم لم يستطع أن يخط سطرًا واحدًا في ضوء الشمس وهو يقف وراء نافذته « العجيب » يراقب بتكيز كلي ، الناس الذين « يحبهم » .. يتسلل تحت جلودهم ويحس بما يحسون .. ويصوغ لهم نظريات جديدة عن الخير الذي سيكون .. بينما استطاع هنا ، في غرفة مغلقة ، بدون نافذة .. بدون ضوء ، وبدون اناس يتحركون ، ان يسكب كل عذباته ، حتى تلك التي طهرتها السنون في اعماقه اللاواعية ؟ اهي العقدة التي تفك العقدة مثلما يفعل السحرة الذين يحمل بعضهم لقب « دكتور » لادري من اين جاء به !

هل كان حقاً يعتقد اعتقاداً حقيقياً وصادقاً بان نصف الاديب يتكون اساساً من مراقبة الناس والعالم الخارجي ؟ ألم يستطع الان ان يدرك ان تلك المراقبة قد فوتت عليه فرصاً ربما كانت حقيقية ومليئة بالنعاء ؟ أم ان عقدة النافذة الصغيرة المعلقة في أعلى جدار تلك الغرفة المظلمة التي حولها ابوه مرة الى سجن مرعب ، لا يضم فراغه غير قطعتين من الخيزران وضعا فوق بعضهما لتشكلتا تلة متأرجحة كان من المحتمل ان يوضع فوقها السجين الصغير ، وربما كان سيؤمر بالوقوف عليها على ساق واحدة ، واهمام بافاعي وعقارب وسعلاة ورعب .. وحولتها امة الى مخزن يطل على ساحة ذات اسيجة عالية ، وعقدة السيرك الذي لم يره ابدًا ، ثم تلك العقدة الرهيبة - الزناثة - كانت اعظم من ان يستطيع الخلاص من تأثيرها ، حتى بعد مضي اكثر من عشرين عاما ، ليدرك ان الاديب ، او حتى نصف اديب ، لا يمكن ان يولد وراء قضبان نافذة ؟ ولو اننا بقينا خمس سنوات او عشرة اخرى في ذلك المبنى ، هل كانت تلك النافذة الواسعة قادرة على ان تحل عقدة النافذة الصغيرة ، التي سماها - كوة - ؟ لقد ظل خمس سنوات يلثمهم بعينه كل نامة .. كل حدث ، حتى الاحداث التافهة .. كل صوت .. كل حركة .. ومع ذلك لم يستطع ان يسد تلك الثغرة العميقة التي حفرتها في عقله الباطن تلك النافذة الصغيرة .. حتى بات يعتقد بصدق كليسي غريب .. ان كل ذلك الوقت لم يكن وقتنا ضائعاً .. وان ثماره لا بد ستاتي في يوم اقدم .. ولم يعجز عن الانتظار الذي كنت اتخيل انه سيكون انتظارا اديباً ..

كان يعتقد ان الموضوع هو السبب الحقيقي الوحيد الذي سيجمده عند مرحلة مشروع اديب .. اكانت الموضوع حقاً هي

المتعلقة بعملية صهر الانسان ، (اتعلمون اي شيء يأتي في مرتبة أعلى من الالم ؟ انه الندم !) فمن طريق الندم ، كما كان يقن ، تستطيع الذات ان تصل الى مرحلة أعلى من الارتقاء الانساني - ان الانسان ينبغي ان يسقى مثل الحديد .. والندم هو الذي يسقي الانسان .. حين كنت اقرب من سنتي العشرين ، بدأت احس ، مع اتساع مداركي ، ان نظريته عن الالم والندم وسقي الانسان .. كانت غير صحيحة .. غير انني لم اجزؤ على تصحيحها .. فالالم ايضا يصهر الانسان - والارتقاء الانساني لا يتم عن طريق الصهر .. وانما العلم ..» كنا نضحك معا حين كان يروي لي تلك الحكايات وغيرها عن والده ، الذي توفي بعد ان عاش معهم عشر سنوات تقريبا .. حاولت ان اذكر اشياء اخرى يمكن ان تلقي اصواء جديدة على الشخصية التي وجبت نفسي امامها فجأة وجها لوجه .. ولكنني لم استطع ..

حين كان يحدثني عن والده وتصرفاته الصارمة لم اكن اتصور انها خلفت وراءها اثارا عميقة في سلوك وحياة زميلي ، خاصة وانه كان يبدو هادئا محبا للحياة ولكل الناس ، ومتفانلا بشكل مضحك احيانا . ولكن الشيء الذي اثار استغرابي ، باديء الامر ، انه لم يرو لي اي شيء عن حادثة سقوطه ، وهو يحاول الوصول الى النافذة الصغيرة العالية ، مرة روى لي بشكل عرضي انه اصيب وهو في التاسعة من عمره بحادث - مفاجيء - كما وصف الحادث هو ، غير ان والده امتنع ، اول الامر ، عن اخذه الى المستشفى .. موجهاً له اصبع اتهام فظ ، بحجة ان الحادث لم يتسبب عن قوة خارجية ، وانما كان هو نفسه مسؤولاً عنه .. غير ان قلبه لان اخيرا امام توسلات امة ، وبكائه العاجز ، واخذه الى المستشفى ، حيث كانت امة تجلب له بين فترة واخرى كتاباً مصورة بالوان جميلة . الا انني الان فقط ادركت لم لم يحدثني عن حادثة سقوطه .. كانت تشكل جانباً من السجن الرهيب الذي كان يعيش داخل جدرانها دون وعي منه .. اما الجانب الاخر .. الجانب الاكثر ظلاماً فقد كان ذلك العقاب المرعب الذي تلقاه اثر تحويله اوراقاً مالية مهمة الى حبر مزوج بالسوان مائية .

كانت تلك ، اضافة الى بعض ملاحظاتي الشخصية ، مادتي الخام الوحيدة التي رحت ابحث بين اجزائها المبعثرة عن شخصية زميلي الجديدة .

لقد قضينا اكثر من خمس سنوات في غرفة رهيبة ، يتفجر فيها الضوء من نافذة رائعة .. وخلال السنوات الخمس ، قضى جزءاً غير قصير من حياته مسمرًا امام النافذة يلثمهم بنهم لا يفتر كل ما كان يجول في الشارع .. وبالذات على الرصيف المقابل .. فهناك ، كان الناس يعيشون بحرية مطلقة لا تحنها حدود .. الباعة يصرخون .. يحملون احياناً نماذج من بضائعهم .. يلوحون بها في الهواء كجزء من عملية الدعاية لاجتذاب المارة ، الى جانب صراخهم الذي يكاد لا ينقطع .. باعة اليانصيب يبيعون الحظ لكل الناس دون تمييز وبدون مساومة .. ويؤكدون لكل عابر سبيل انه هو صاحب الحظ السعيد .. وان السحبة ستجري اليوم وان كان موعدهما بعد اسبوعين او اربعة اسابيع . الناس يتجهرون .. يساومون .. يدخلون في مناقشات حامية مع الباعة .. يتفقون او لا يتفقون .. يتخاصمون احيانا حين يكششفون ان صفقة ما عقدت بصورة غير عادلة .. ثم يتصالحون او لا يتصالحون .. ويمضي كل الى سبيله .. كان كل شيء على الرصيف المقابل يجري بعفوية تامة ، دون تخطيط او تفكير مسبق .. ودون ان يشعر احد ان سيفاً معلقاً بشعرة يعلق فوق رأسه .. وعند غياب الشمس .. يحزمون ما بقي من بضائعهم .. يحملونها فوق عرباتهم .. او اكثافهم .. ويعودون الى بيوتهم حيث تنتظرهم حياة عائلية بسيطة جداً وبائسة جداً واعتيادية جداً .. لا يتخللها سفر

السبب ، ام ان السبب الحقيقي هو ان تلك الضوضاء استطاعت ان تفقد حاضره .. ان تقطع جزءا منه وتشبه ايدا ما بين ماض بعيد مبهم وغير واضح المعالم .. وجود قائم مرفوض ، وملغى في زمن مقبل منتظر ، مما افقده القدرة كليا على تحقيق ما كان يطمح اليه حاضرا ، وجيده عند نقطة انتظار ابدية .. لقد كانت تلك الضوضاء قادرة على ان تحيي اجزاء مهشمة محدودة من تلك التجربة الخائفة التي عاشها سجيننا في غرفة مخزن .. ولم تستطع ان تبث التجربة كلها كاملة في ذهنه لتحرره من اسارها .. كان يعتقد ان الضوضاء هي السواة الوحيدة التي تستثني نفسها من نظرية - الخبر الذي هو في حالة صيرورة - ولم يكن قادرا على ان يدرك ان السبب وراء بقائها سواة ابدية ، انما هو لانها افلحت في ان تبث جزءا غير واضح المعالم من تلك التجربة ، وان تجره بصورة جزئية وغير ناجحة الى ماض ميت غامض ، مما كان يزيده عذابا وتازما وقلقا .. فيما كانت الصور الحية التي كان يتطلع اليها بشغف كلي ، عبر الحاضر القائم ، من وراء قضبان النافذة ، تخوض صراعا رهيبا مع ذلك الضجيج ، لتشد بقوة بالزمن الحاضر ، وتفقد القدرة على التركيز الباطني التام ، ليستحضر من اعماق الماضي الميت تلك التجربة كاملة ، والتي لم تبث الا بعد ان سبت بوجهه كل نوافذ الحاضر في انفرساق العجيدة . ورغم تمزقه المنك المستمر ، بين الماضي والحاضر ، فانه كان ينشد اكثر فاكث الى النافذة ، بدافع لا شعوري ، فلما منه انه كلما اطال المكوث عند النافذة والتطلع الى مصدر الصوت ، فانه قد يقترب من ذلك الشيء البعيد الغامض ، الكائن في خلفية الاصوات القادمة عبر النافذة ، والذي كان يثير في اعماقه احساس مبهم ومخاوف لا سبب واضحا لها ، وتازما نفسيا مقلقا بهبوط زائف ، وما كان يتصوره نزع فضول ادبية .

كان يتصور انه قد نسي ساقه المكسورة تماما . ولكن .. الم يكن يريد في اعماقه ان يؤكد لنفسه بصورة لا شعورية انه يستطيع الوقوف عليها زمنا لا نهاية له ؟ ولكن .. هل استطاعت تلك الوقفات الطويلة ان تثار لساقه من تلك النافذة العالية ؟ وهل استطاع حقا ان ينسى ساقه المكسورة العرجاء قليلا ؟

حتى حبه للدب بدا لي حبا غير حقيقي ينسجم تماما وزيف الشيخ الذي كان قادرا على ان يثير اعجابي في يوم من الايام .. كان حبه ذاك نوعا من احساس غير واع للتوبيخ عن عقدة السيرك الذي لم يره ايدا ، فكان يجد في كتب الادب التي يقرأها ، والتي كانت تضم ، كما اخبرني يوما ، جزءا لا يستهان به من كتب المفاسرات والاسفار والاستكشافات ، تعويضا عما لم يكن قادرا على رؤيته رؤية ميانية فعلية ، وعن ذلك الحرمان الذي تاصل في نفسه منذ التاسعة من عمره . لقد وجد في الكتب التي بدأت علاقته معها منذ دخوله المستشفى ، مهربا حقيقيا يبعده عن الحركة او القيام بأي عمل او نشاط قد يعظم ساقه الاخرى حتى وان كان يفوض في نوم عميق .. وحتى انه كان يتصور ان الكتب كانت تجد لها مواضع دافئة عند قدميه تحت غطاءه .. دون ان يخطر بباله انه ربما كان هو الذي يمهّد السبيل لذلك ، وذلك بان يرمي بها هنا وهناك في كل موضع ممكن ، دون ان يدرك انه انما يفعل ذلك ، لتكون مساند له ، تحافظ على ساقه حتى بعد ان تصلب عوديهما ، من الالتواء او التهشم .. ولتذكره دوما بوجودها ، لينشد اليها اكثر فاكث مبتعدا عن العالم الحقيقي الذي يمور بالحياة وبناس من كل صنف ولون ..

كان يتصور بانه يحب كل الناس .. وانه كان قادرا على ان يتسلل داخل جلودهم ويحس بما يحسون ، وهو قابع وراء نافذة .. ولكن .. ما مدى انطباق ذلك على مشاعره الحقيقية نحو الآخرين؟ هل كان حقا يحب الناس ؟ ام ان ذلك التصور كان يمنحه ذريعة

مشروعة ليعيش في جزيرة متوحدة ، مثل شجرته المتوحدة ، بعيدا عن الناس . انه يحبهم ، فاي شيء يريدون منه اكثر من ذلك ؟ انه يستطيع ان يحبهم من راء نافذته .. اليس هذا بكاف في عالم ما زال نصفه شرا ؟ كان ذلك التصور يمنحه نوعا من حصانة واقية واكتفاء ذاتي ، فيما يخص عالم عواطفه .. كان شعوره ذاك ، في الحقيقة ، جزءا متما للدور الذي لعبته الكتب في حياته ، فابعدته عن الدخول في علاقات اعتيادية مع الآخرين .. كان خوفا خفيا ومبهما من كل الناس ، لم يكن يعيه هو نفسه ، يسكن اعماقه بارتياح كلي .. فهو حتى حينما كان يقوم بعملية التسلل داخل جلودهم ، كان لا يدعهم يشعرون بذلك . وربما كان يحاكم المسألة لا شعوريا بالشكل التالي: اذا كان ابوه - ابوه هو - قادرا على منحه كل ذلك الالم ، اليس حريا بالآخرين ايضا ان يورلوه الاما مضاعفة ؟ ربما كان يحس ببغض عميق وغير واضح تجاه كل الناس .. ولكنه كان يريد ان يغطي تلك الاحاسيس ، التي كان يعتبرها بعقله الواعي ، مشاعر لا انسانية جديرة بالاحتقار ، بنظرية جديدة عن الخير الذي هو في حالة صيرورة ، وينظمات ادبية تمنحه نوعا من ارياح داخلي بانه قد يؤدي في يوم من الايام ، عن طريق انجازاته الادبية المقبلة ، رسالة نبوية جديدة ، لاصلاح الجنس البشري ، وتحويل كل آثامه وشروبه الى خير شامل .

حتى نشاطه السياسي وتركه الوطن فترة من الزمن كان ، بمعنى ما ، هربا من وجوده القائم انداك ، وبحثا عن ذات جديدة ، عن حرية تقع خارج سيطرة ابيه ، الذي استطاع ، رغم موته ، ان يبقى يديه الفولانين ممدتين ، بقوة مهيمنة الى داخله ، ليسيره بالشكل الذي يريد .. كان يحس احساسا غامضا ان الوطن قمين بان يقي سيطرة ابيه حية الى الابد . المنفى هو المكان الوحيد الذي لا يستطيع ابوه الوصول اليه .. فلا شيء هناك يقترب بذكرى ابيه .. وليست هناك اعراف ولا تقاليد تشده في اسارها .. والعلمنة السياسية كانت لحد ما ، خالية ، من ذكرى ابيه - سينفي نفسه .. وفي المنفى اكتشف ان للال ابيه لم تكن تسكن زوايا ودروب ومنطقات وبيوت مدينته فقط ، وانما كانت تسكن ايضا في كل عرق ينبض في جسده .. وهناك في المنفى ، عرف نوعا جديدا من تمزق لم يكن يعرفه من قبل .. تمزقا بين منفاه الزاهن بكل ما كان يحفل به من انطلاق وتحرر ، وبين وطن يعيش في داخله .. وحين عاد الى الوطن ، راح يبحث من جديد عن منفى جديد ، بعد ان احتوته مجددا قيود ظن انه سيحطمها فور عودته ، ليحل محلها ، ما اكتسبه من تجارب ومدارك جديدة .. ولكنه ما استطاع الخلاص منها .. ولا استطاع ان يحطمها .. لم يكن يدري اهو الذي عاد اليها .. ام انها هي التي تلقفته باحضانها .. كان يتمزق من جديد .. ومن جديد شرع يبحث عن منفى جديد .. وقد وجده في كتبه وتاملاته عبر النافذة ، ورحلاته الاندلسية ومواقب الاله سومرية وبابلية تتقبل النور من شجرة متوحدة : كان ايدا وراء كل ما يستطيع ان يلقي حاضره وماضيه القريب الذي دفنت في طواياه ، كل معالم ذاته الاصلية - طفولته المراهقة بدكتاتور حقيقي . وفي امجاد الماضي ، البعيد جدا ، الذي لم يكن يشبه باي شكل ، ماضيه القريب ، كان يجد عزاءه وينسى غداياته وهو سجين جلد ابيه ..

حتى الندم الذي زرعه ابوه في فكره كجزء من عملية صهر الانسان .. والذي كان « يتاكل كل ما كان داخل جلد التمساح » .. لم يكن ندما اصيلا مشروطا بزمانه .. وانما كان انبعاثا لذلك الندم الخفي المستديم الذي اراده ابوه ان يحصل منه وعاء يلقى اعماق ذاته ، عقابا له على اغلاله الاوراق المائلة ، ومغامراته

القديمة التي حطمت إحدى ساقيه ، وهشمت جزءا صغيرا لا يؤسه به من عظم الساق ، فضلفت ورامها ، وإلى الأبد ، عرجا خفيفا لا يلحظه إلا من يرافقه عن كثب . وعادت إلى ذهني عبارته : « كل الوحزات التي كانت ترتطم على غلافي الخارجي ، كنت أتيح لها أن تنتقم مني خلسة » . ولكن .. لم خلسة .. هل كان صادقا في قوله هذا ، أم أنه كان يحاول الاحتيال على نفسه فيحمل الآخرين ، بشكل لا شعوري طبعاً ، مهمة الانتقام منه ، تكفيرا عما ارتكبه حين أحبال الأوراق المالية المهمة إلى حبر ممزوج بالألوان المائية ، يصلح أن يكون لوحة جديرة بأن تحتل لها مكانا في صدر البيت ؟ وعن الساق التي تهشم عظمها إلى الأبد ؟

حقا أن غرفتنا الجديدة كانت صغيرة ، وكانت توحى بأنه كان من الأفضل أن تكون غرفة مخزن لا مكتب .. ولكنها لم تكن ، كما بدت له ، ززانة .. ولا قوقعة تساح سميكة لا يمكن أن يخترقها أي شيء .. أنه الشمع الذي تولد في أعماقه حين دفع به أبوه إلى غرفة المخزن الصغيرة لتكون سجنه الأول والأبدي .. كان زميلي يعتقد أن عملية صنع نصف أديب هي الدافع الحقيقي وراء وفاته الطويلة الملهة وراء قضبان النافذة العريضة في المكتب القديم .. ولم يكن يتصور أبدا أن الدافع الحقيقي هو الهرب الدائم من تلك الزنزانة المظلمة التي كانت تعيش داخله ويعيش داخلها ، والتي خلعت على البيت كله طابعها هي ، فجعلت منه منفى أبديا يتعمق الاحساس به بشكل أكبر في نهاية الأسبوع . ولم يكن يتصور أبدا أن وفاته تلك ، كانت نهما متعظنا - ولكن سلبيا وعاجزا - إلى الحياة التي كانت تجري كنهر صخاب يخترق ممرنا صغيرا ، فيما كانت تلك الديدان النولائيتان الشبختان ، تشدان رأسه بقوة ضاربة بين أغلفة كتب ، « كتبت مسودات بعضها قبل مئات من السنين » ، وتخلق له عالم الكوهم ، وأصدقاؤه الذين ربما مات بعضهم أيضا ، قبل مئات من السنين .. أنتي أكاد أكون موقنة الآن أن زنزانته الخفية ، وعقدة السيرك ، كانتا وراء تلك الحالة الانفعالية التي كانت تفيض على وجهه بشكل لم أعهده من قبل حين سمع بوجود ساحة واسمعة وسوق شعبية وراء المبنى الجديد .. لقد حسب أنه سيستطيع أخيرا أن يحطم جدار زنزانته ويطلق حرقه السيرك الذي لم يره أبدا ولم ينسه أبدا ، وذلك بالتعويض عنه بالسوق الشعبية التي سيغرف منها بلا حساب ، نماذج الأدبية ، عبر نافذة واسعة ، ظن أن المهندس المعماري الذي صمم المبنى الجديد ، لا بد أن يكون قد فكر بها .

إن ما فعله بأقنائه مدير الإدارة بالانتقال إلى مبنى آخر ، لم يكن بأي حال جريمة .. ولم يكن جديرا بكل مشاعر الاتهام والخطيئة والتعذيب الذاتي ، بعد أن اكتشف خطأ توقعاته التي كان يامل معها أنه سيكسب هدوا ، ظن أن غيابيه ، كان السبب الحقيقي في تجميده عند مرحلة مشروع أديب - غير أن مشاعره تلك ، لم تكن حقيقية كما كان يتصور .. أنها مرة أخرى ثمار البلور التي زرعها ذلك الديكتاتور الحقيقي الذي رحل منذ زمن ليس بقصير .. والذي كان يصر على أن الإقرار بالخطأ جزء من عملية سقي الإنسان .

ولكن هل أصبح ابنه أقوى .. هل صهرته تلك المعاملة المظلمة وجعلت منه رجلا حقيقيا ؟

كان السجن الذي أقامه أبوه حوله أقوى من أي شيء .. أقوى من كتبه .. أقوى من النافذة الكبيرة .. أقوى من ضوء الشمس .. أقوى من هربه المستديم .. بل وحتى أقوى من أبسط حق يمكن أن يمارسه إنسان ، دون أن يطلب تفويضا بذلك من أحد .. كان زميلي عاجزا عن كل شيء .. حتى عن الحب .

بعد ستة شهور تقريبا من لقائنا في تلك الغرفة الوضيئة .. بدأت أحس بميل نحوه .. كنت آتي للعمل مبكرة .. وأترك المكتب في الدقيقة الأخيرة من انتهاء الدوام الرسمي ، كي أوفر بضع دقائق إضافية أقضيها معه .. كان ضوء ملهى بفرح صامت يقرني خلال

تلك الدقائق الإضافية .. وكان يبدو لي أنه كان يبادلني نفس الشعور .. كان هو الآخر يحرض على المجيء مبكرا .. ولا يترك المكتب إلا بعد أن أتركه أنا .. وأحيانا كنا نغادر المكتب معا .. كان يستطيع أن يخفي الكثير من مشاعره .. إلا ذلك الشعور الذي كان ينعكس في بهجة ساطعة تشع دون إرادته من عينيه ، وهو يحدثني عن قراءاته أو مشاريعه الأدبية ..

ومع مرور كل يوم ، كنت أحس أننا كنا نقرب أكثر فأكثر من بعضنا .. وفي يوم من الأيام ، جاءني بزهرة غريبة رائحة العطر .. زهرة ماغوليا نقية البياض .. قال وهو يقدمها لي :

- هذه أول زهرة ماغوليا أعطفها من الشجرة .. إنها نادرة .. أقصد الشجرة .. أنني أحبها إلى حد لا أجريء على أن أمسها بطرف سبابتي .

- لم فطقتها إذن ؟ ألن تندم على ذلك ؟

- أبدا .. بل أنا سعيد .. ربما سنزود نحن الاثنين شجرة ماغوليا جديدة في حديقة ظليلة ..

وراح يفوس بعيني بصمت بأن من خلله ، مسحة من الم غامض دفين .. خلت أن نهرا قد مضى قبل أن تفرق عيوننا من جديد .. كنت أظن أننا كنا نسير معا في درب طويل تظله أشجار ماغوليا ساحقة .. ولكن في اليوم التالي .. وقبل أن تنفض زهرة الماغوليا وريقاتها البيضاء .. أحسست أنني كنت أسير بمفردي في درب لا تنبت فيه زهرة .. فجأة انطلق ذلك البريق الذي كان يملأ عينيه .. نسي زهرة الماغوليا ... نسي شجرة الماغوليا النادرة التي كنا سنزرعها نحن الاثنين في حديقة ظيلة .. ونسي أنه في اليوم الثالث فقط .. كان سعيدا معي .. وعاد من جديد إلى سلوكه الجدي المرهق .. متحاشيا النظر إلي .. ومع البريق الذي انطلق في عينيه ، خبت في أعماقي أنا أيضا ، قبل أن تتحول إلى لهب ، ومضات كانت ما تزال طفلة .. وعدنا كما كنا .. مجرد زملاء .

في البدء .. خيل لي أنه كان من صنف آخر من المثقفين .. صنف ينذر العثور عليه .. ظننت أنه سيكون واحة في صحرائي القاحلة .. كان « المثقفون » الذين قدر لي أن أتواجد في محيطهم ، بحكم اهتماماتي الأدبية ، يمنحوني كل يوم ، شعورا متزايدا أن امرأة مثقفة ، لا مكان لها في مجتمع شرقي .. فهم أول الأمر ، يدورون حولها مندهشين مثل ذباب جائع يحوم حول قطعة من السكر ..

ولكن .. ما أن يكتشف أن السكر مصفى أكثر مما يجب ، مما يمنحه مذاقا فيه شيء من المرارة ، حتى يتعد متحسرا ، بحثا عن سكر من النوع الآخر .. النوع الذي يمنحه أعنياديه درجة معينة من حلولة تتلام وتطلمع اللباب . كنت أحس برناء حقيقي لأولئك « المثقفين » الذين ظلت درجاتهم الأكاديمية مجرد جزء شديد البروز من ديكسور خارجي .. أما هو فقد ظننته من صنف آخر .. صنف يستطيع أن يقدر مرارة السكر ... إلا أنه الآن بدأ لي كمن تسقط عن وجهه ، ربح عاتية ، قناعا شد باتقان ..

لم يشر سلوكه استغرابي أبدا .. برغم أنه لم يكن ينسجم أبدا ومستواه الفكري ، وثقافته المتعددة الجوانب .. ولا مع جديته وشعوره العالي بالمسؤولية .. كما أنه لم يكن ليتلام وما كان يعلنه في كل مناسبة : « من الصعب أن نجتاز الرتبة الثالثة ، أن بقيت المرأة على ما هي عليه » . وبالطبع ، كان يقصد بالمرتبة الثالثة ، العالم الثالث ..

لم يكن غريبا بالنسبة لي أن يدوس مثقف شرقي زهرة تفتتح .. كنت أعرف عقدة المثقف الشرقي .. أنها أبدا تلك الأزواجية التي تسكن رأسه بصورة طبيعية جدا .. فهو نظريا ، وفي حياته العامة ، إنسان متحضر جدا .. يحترم المرأة المثقفة (وغير المثقفة طبعاً) جدا .. ويحترم عواطفها وإنسانيتها . ويتباهى بأنه يفعل ذلك .. بل ويطلبها بأن تمارس كل حقوقها - بما في ذلك حق أن تحب - ويتهمها بالجبين والرياء أن لم تفعل .. ولكنه ما أن يشعر بأنها أحبته

بصدق ، حتى تنتهي حدود الحضارة ، لتبدأ حدود صحرائه اللانهائية .. ويعود بشموخ لخيمة القبيلة .. وتنفض الحياة من جديد في كل تعاليم وتقاليد جدائنا العزيزات .. وتبدأ نظرتة تتجه من أعلى السى اسفل نحو المرأة التي مارست حقها فاجبت ، وهو يدبر رأسه بحثا عن امرأة تحترم نفسها .. تحب من وراء حجاب .. وتمنحه سعادة ان يمسك بعظمة كلية ، صولجان تاجر رقيق .. مع ايعاء ذكي بانه مركز العالم .. انه بلا شك ليس بحاجة الى امرأة متقفة تستطيع ان تدرك مقاييسه الحقيقية وتضعه في موضع بعيد عن مرتبة انصاف الالهة .. قريب جدا من مواقع انسانية .. وتقف امامه كشريك مساو له حتى في الثقافة والفكر .. وهذا جسيم المثقف الشرقي ، الذي يظن ان من حقه ان يكون متفوقا على المرأة في كل شيء ، وخاصة في مجال الفكر والثقافة .. فهما حكرا له منذ الازل ، والمرأة لم تخلق لهما .. ولا يحق لهما ان تحصل منهما الا على ذلك القدر الذي يؤمن له شرعية ذلك الشعور الفارغ بالتفوق ..

حين انطلق ذلك البريق في عينيه ، ظننت انه هو ايضا كان من ذلك الصنف الشائع من المثقفين .. حسبته انه لم يكن يملك ان يختار جحيمه الموهوم برضى .. فآثر الابتعاد ، بحثا عن فردوس يشعر فيه انه مركز العالم .

شعرت نحوه يرئاء يشوبه احتقار حقيقي .. فانا لم اكن املك القدرة على احترام انسان مثقف ينزوي في ركن مظلم من رأسه ، عملاق بدوي مهمين .. غير انني ، مع مرور الايام ، نسيت احتقاري ورنائي - كما نسيت عملاقه البدوي .. الا انني الان فقط ، بدأت ادرك انه ربما لم يكن كما ظننت . كان في وضع اتد بؤسا .. فهو لم يكن قادرا على ان يعيش خارج الزنانة الابوية .. او خارج حدود السنوات الاولى من حياته .. السنوات الحقيقية الوحيدة التي عاشها بصدق .. داخل ذاته الحقيقية ، وليس داخل اغلفة كتب .. وجلد تصاسح .. او وراء قضبان تافهة كبيرة .. يلتم عبرها بأسى خفي ، الحياة التي تنطلق بلا قيود في الشارع ، فيظنها ، كلما سقطت عليها عيناه ، انه يراها للمرة الاولى .. والتي لم يكن قادرا على ان يعيش مثلاً هو .. فالجلد الذي كان يرتديه ، كان أقوى واضيق من ان يتيح له اي قدر من الحركة بحرية .

لقد نسي تلك الحادثة المروعة حيث كانت الثعابين والسمالي تنقلت في ظلمة الزنانة ، من ذهنه المحموم ، بلا قيود .. وحين افاق من غيبوبته ، لم يكن يدرك أنها قد اتخذت لها مساراً كان يجري في خط مواز للجانب الواعي من حياته .. كل خطوة كان يخطوها بوعي ، كانت ظلالاً لتلك الحادثة التي كانت تتضخم تضخماً غير طبيعي : وما بعد يوم ، دون ان يشعر بذلك .. اذ ان ذلك التضخم كان يجد له منفذاً يتسرب من خلاله عبر تصرفاته اليومية الواعية .. وما وضع الكرسي والمنضدة الخيزرانيين فوق بعضهما البعض ، مرة في غرفة المخزن حين كان في التاسعة ، ثم في غرفتنا الجديدة ، الا ظلال ذلك الجانب الخفي . فهما لم يكونا سوى الكرسي والمنضدة الأولسين اللذين اريد لهما ان يكونا وسيلة تمذيب همجي ، الا ان ذلك لم يتحقق ، فقط في اللحظة الاخيرة ، ولكن حين صار في التاسعة ، نفذ ، هو نفسه ، ما امتنع ابوه عنه ، حيث اصيب بعرج خفيف ابدي .. ومرة أخرى برؤ الخيزران في حياته من جديد .. كانت زناناته الاولى تريد ان تلقى ظلالها عليه في ما اعتقد انه زناناته الجديدة .. الا انه انفلست اخيراً من اسارها .. ووعى ذاته الحقيقية ..

مع ذلك الشيء الذي انسل في ذهنه كومة سيف ، ومع تألفه مع الغرفة الجديدة ، وجد نفسه في مفترق طرق جديد .. لم يكن قادراً على ان يدرك ما الذي حصل تماماً .. كان يخشى ان يكون تألفه الذي تصوره غريباً وغير طبيعي ، نهاية لطموحاته واهتماماته الادبية . ولم يكن يستطيع ان يتصور ان الوضع الناشئ الجديد ، انما هو بداية معايشة فعلية ، داخل الواقع الذي يعيش ضمنه ، والذي ظل

يتهرب منه على مدى اكثر من عشرين عاما .. لم تكن بداية المرحلة الجديدة واضحة له تماماً .. كانت ما تزال مشوشة المعالم ، اذ انه لم يكن قد تخلص كلية ، من سيطرة الماضي عليه .. كان ما يزال يتأرجح بين ماضي غير مشروع ، اخذ يتراجع الى حيث ينبغي ان يكون ، وبين حاضر يريد ان يؤكد شرعية حقه في الامتداد بين ماضٍ ينبغي ان لا يظل قائماً الا بافضل ما فيه ، وبين مستقبل يجب ان يأتي .. وعبر ذلك التذبذب بين قوتي جذب ، لم يكن يستطيع بعد ، ان يفكر ان الحضور المفاجيء الذي استلبه من بطون ماضٍ آثم ، لم يكن وهماً ، وان الحقيقة التي ظن انه عاشها ، كانت مجرد وهم طويل .. وكانت رغبته في ان ادينه ، اول بادرة ايجابية ، حاول ان يمارس من خلالها ، ذلك الحضور الجديد .. لقد عاش طفلة حياته خاصصاً لتأثيرات وتعاليم ابيه .. كان يبادر دوماً الى الاعتراف باي خطأ قد يرتكبه .. ولكنه الان للمرة الاولى ، لم يكن يريد ان يوجه اليه اصبع اتهام ، وانما كان يريد ان يدان .. لقد خرج من جلد ابيه اخيراً .. ولم يكتف بتحرره فقط ، وانما كان يريد ايضا ان يتحدى تعاليم ابيه المقدسة . كنت اتلهف لرؤية زميلي .. لم تكن لهفتي اليه منبعثة من يظفة مشاعر ماتت في صبري منذ سنوات عديدة .. ولا بدافع شفقة عليه .. وانما من رغبتي في رؤية الانسان الجديد الذي اكتشفته لتوي ، بعد اكثر من خمس سنوات .. الانسان الذي كنت امل ان يكون قد شفي حقا من عقدته المغلفة ، بعد ان سكبها على الورق .. وعاد الى ذاته الحقيقية .. الى انسانيته الحقيقية التي تخلى عنها منذ تلك الحادثة ، وان كان يظن انه قد فقدها بعد انتقالنا الى المبنى الجديد بسبب الالام التي اورثها للآخرين .. كنت اترقب الزمن لحظة لحظة ، كما لو كنت مقبلة على كشف علمي جديد .. اسيرضى عن ذاته الجديدة التي اتألفها « غير الطبيعي » مع « الفرفة - الزنانة » ، استغرابه ، والتي تصور انها ربما كانت مرحلة جديدة من حياة تنسم بالصوفية والقدرة على التجلي الى عوالم بعيدة ... يستطيع ان يتصور ان تلك العوالم البعيدة انما هي طفولته بالذات التي كانت تمتلك صوفيته الخاصة ، والتي كانت بالتأكيد عالماً بعيداً ، وهو يعود اليه الان .. الى النقطة التي توقف عندها ، بعد كل سنوات الهروب المتواصل الطويلة ، ليبدأ من جديد ، وان كان يظن انه قد اصبح الان اكبر .. سيكون بمقدوره ان يعيش على وفاق مع ذاته الحقيقية التي انتفضت اخيراً من تحت ركام عشرين عاماً او تزيد ، قضاهها يبحث عن وسيلة للخلاص من قبضة ابيه الذي اورثه زنانة مظلمة خفية ، ونافذة صغيرة عالية ، وسيركا لم يره ابداً .. واوراقاً مالية استحالته الى صور مائية رديئة .. وجداً ظنه جلد تمساح .. واخيراً .. ساقاً فيها عرج خفيف ! وبعد هذا كله .. هل سيصبح ادبياً لو تحرر من كل هذه العقدة ؟

كنت انتظر مجيء صباح ثانٍ مثلما كنت انتظر يوم اعلان نتائج الامتحانات وانا طالبة في المدرسة ..

حين انفتح باب مكتبنا في اليوم اللاحق .. وجذبتني دون ارادتي اقيس بعيني درجة الانحراف في مشيته .. لم تكن كبيرة كما كان يتصور ..

خيل لي ان مسحة من هدوء ودبغ لم اعده من قبل ، كانت تطوف على وجهه .. صفقت زر الجرس الكهربائي وانا اتساءل :

— اتحب ان تشرب شيئاً ؟

— كان ينبغي ان اقوم انا بتوجيه الدعوة .. اتشربين شيئاً ؟

— قهوة رجاء ..

وبتردد خجول .. وبعد صمت قصير .

— ما رايتك بمشروع قصتي ؟

— اظن انه كان يجب ان نتنقل الى هذا المبنى منذ خمس

سنوات ...

وانفجرت في غرفتنا الصغيرة ، ضحكة اذابت كل الثلوج ..

بغداد

الجري خلف المهر المتوحش

- ١ -

كلما قالت الرياح : ادرها ..
ضوء الوجد زورقا لعبوري .

- ٢ -

ابجري في دم المساكين مثلي ..
تقبل الريح ،
يفرد النسر افقه ،
يفتح الحرف بوابة السحر ،
اعط الزمان الذي رسمته لهفة الشوق ،
اسقى
فاستبيح الثواني
ينهض المهر حاملا رعشة الفضب المشرئب ،
فارقتي .

ذروة النهد ان اخب اليه
ذروة الصوت ان اغني لديه
فافتح الورق المستباح لعل ارسم الشوق ،
وجهها الكوكبي ،
اشرب الكأس ،
اصطفئها ،
اغاي ،
يمطر الريح حين ترقى الثواني
فاراني
مستباح
كلما مد الصباح
راحتيه ،
اعتلي صهوة كاسي ،
واغيب .

- ٣ -

قلت للريح حان وقت المسير ، فأغضت
فتوكأت على غصن الوجد ،
مال بسي الفصن ،
فاتكات على زهرة الصبر ،
فاستفاقت المسافات قبلي ،
وتوجست ان ارافق الريح ليلا ،
فاسترابت المدن المورقات ..
فصحت
« ايها الجسد المستباح توقف ،
فانا اليوم وقفت

وانا اليوم وصلت
مدن الاحلام ، والته ،
وجسر الغرباء
وانا اليوم سيأتيني المساء
حاملا حزني ، واحزان رفاقي الفقراء .

- ٤ -

قلت للرياح حين غابت الشيطان :
هذه بوابة المدار
قلت للجهات :
من هنا يتبدى المسار
قلت للنجوم :
ضوءي ديارها ،
فاشرقت في مقلتي « الديار »
قلت للموانيء الملقاة في بال استوائي الحزين ،
من هنا تبديء البحار
وحينما اغمضت بانتظار ان يطل وجهها ،
اصابني الدوار .

- ٥ -

لم يكن بيني وبينها غير امتلاء الضرع
حينما فارقتها ،
.....
اجلستها قبالي على موائد الشراب
رسمتها على جدار عيني خشية ابتعادها ،
ادخلتها من قبة الاوهام عبر سكرتي ،
ساكنتها النبض ،
اخمرت ،
ازهرت حدائق اليباب
وحين جئت استريح ..
لم اجد لها ،
سافرت في داخلي ،
غابت مع الاعصاب ، فافترت ،
قلت : آه
ليتني بقيت واقفا في الباب .

- ٦ -

مذ اشرقت عيناك في حزني
صارت موانيء غربتي سكني
يا وجهها المرسوم في دعة
ضوء قلبي ظلمة المدن .

قضية النساء ...

صدر اخيرا للكاتبة التونسية الاصل جيزيل حليمي كتاب باللغة الفرنسية بعنوان « قضية النساء » اثار ضجة كبيرة في الاوساط الاجتماعية والثقافية . ونشر فيما يلي ترجمة الفصل الاول منه ، وفيه تمهد المؤلفة لطرح المشكلة من جذورها بتصوير واقع فتاة تعيش في مجتمع منغلّق صارم .

طفولة فتاة

يرفع ادوار سماعة التلّون ، فيقول مغابرة :
- طفلة صغيرة ! رزقت طفلة صغيرة !
يقول ادوار :
- شكرا .
ويوضح الصوت على الجانب الاخر من الخط :
- طفلة صغيرة لطيفة جدا ! مبروك !
فيردد ادوار :
- شكرا .

ويعلق السماعة . وطوال خمسة عشر يوما ، حين كان ابي ادوار يسأل ان كانت زوجته قد وضعت ، ظل يجيب بلا تردد :
« لم تضع بعد ... عما قريب ... »
خمس عشرة يوما ليستاد سوء الطالع هذا : رزق بنتا !
ثم ينتهي به الامر الى الاقتناع بانه « انقذ الشرف » باعتبار انه كان قد رزق صبيا بكرا . وسيعترف اخيرا :
« نعم ! لقد وضعت : انها بنت ... »
وكنّت انا ، تلك البنت .
وهكذا تبدأ المغامرة .

كنّت ما ازال طفلة صغيرة حين دووا لي قصة ولادتي . وانا الذكر اني سمعت صوت فصّال التلّون ذاك ، وتلك الـ « مبروك » المتشنجة كأنهما قرعة حزن . وقد لاحقاني طويلا وما زالا يلاحقاني . انهما يحملان لي لعنة ان اكون قد ولدت امرأة . كقرعة حزن ، وفي الوقت نفسه كنداء ، كرحيل . واحسب ان التمرد استيقظ فيّ مبكرا جدا . تمرد قاس جدا ، عنيف جدا . ولا شك في انه كان ضروريا لواجهه ذلك الانشقاق الذي ظلّت اعانيه طوال حياتي : كنّت امرأة في عالم للرجال !

مهما ارتدّدت في ذكرياتي الى الوراء ، فان كل شيء في طفولتي، وتربيتي ، ودراستي ، في كل ما كان مباحا او ممنوعا ، كان لا بد ان يذكرني اني لم اولد الا امرأة . ولم ترب ، انا واختي كما تربّى اخوتنا على الاطلاق .

كانت تربيتنا تنطلق من ذلك التمييز الدامي : « انت بنت . يجب ان تعلمي الطبخ وتدير المنزل . ويجب ان تتزوجي ، بأسرع ما

يمكن . أما هو ، فانه صبي . ويجب ان يتعلم ، وسوف نجد الوسائل لذلك ، بأي ثمن ، وان يكسب جيدا معيشته . » وهكذا يكون زواج الفتى قضية شخصية . اما زواج الفتاة ، فهي قضية اهل : ان ذلك لا يعنيها . والحق ان اهلنا كانوا يشرحون لنا الامر : ان ولادة بنت تمثل مسؤولية فظيمة . فلا بد طبعاً من الاضطلاع بها . ويجب خصوصا التفرغ عنها لزوج ، بأسرع ما يمكن .

اعتقد ان امي قد لجأت الى نوع من الضراوة ، ربما كان لا واعيا ، للحفاظ على هذا التمييز . كما لو انها ، في اعماقها ، كانت تريد ان تكرر ما كانت قد عانتّه شخصيا . وكذلك ابي . ولكنه كان ، على نحو ما ، اكثر حيادا . كانت لديه فسحة اكبر . كان « الرجل » . كانت امي ضحية تربيتها ، فتزوجت دون الخامسة عشرة . ورزقت ولداً الاول وهي في السادسة عشرة . كانت اذن مجروحة ، ولكن معتدة ، معتدة بامومتها ، ومعتدة بجراحها ، كبعض الشهداء . كانت مضطهدة مقهورة منذ نعومة اظفارها ، منكورة في كينونتها ، منتقلة بلا تهديد من سلطة رهيبة لجدي ، رب « القبيلة » الحقيقي ، الى سلطة ابي ، زوجها ، فكان طبيعيا ان تلجأ بدورها الى الاضطهاد والقهر .
وحين كنّت ارفض الزواج في السادسة عشرة ، كانت تقول لي :
« حين كنّت في سنك ، كان لي اولاد . » كانت تريد ، من خلالي ، ان تعيش حياتها مرة اخرى . وكنّت ادرك جيدا هذا المسمى ، كما لو اردت تبريره . ان تأييد الاشياء يثير من العقبات اقل مما تثير ارادة تغيير هذه الاشياء . شاتها في ذلك شان نساء اليوم ، هانيك اللواتي لا يرون الاعتراف بوجود مشكلتنا . فالاعتراف بهما يجبرهن على تحديد انفسهن . وكذلك على الاقرار بان بعضهن يمكن ان غلّتن مما قدر عليهن من مصير . تلك هي كل قصة هذه الطمانيئة الناجمة من انعدام المعرفة .

واذن ، فان الاسرة المثالية ، في نظر والدي ، لم تكن مصنوعة الا من الذكور . فلو انهما سئلا ، عند ولادتي ، بعد ان رزقا صبيا ، عما كانا يتمنيانه ، لاجابا بالتأكيد : « صبيا اخر . » ولو سئلا : وبعد هذا الصبي الاخر ؟ لاجابا : صبيا ثالثا .

ومهما يكن من امر ، فقد كنا خمسة اولاد : اخي الذي يكبرني بعامين ، وانا ، واخ صغير احترق بشكل فظيع تحت ناظري . كان له من العمر عامان ، وانا اربعة . ثم كان لي اخت واخ . اسرة كبيرة العدد ، ربيت في ظل الفقر ، لان والدي كانا فقيرين ، لا يملكان

شهادات ولا ثقافة . لم يكونا قد حازا حتى على الشهادة الابتدائية . وكان ابي قد بدأ حياته خادما في دكان . وكانت طفولتي كلها مهددة بحكايات الجوارب التي لم يكن يستطيع ابتياعها . كان يسير حافي القدمين لشراء البضائع او ايصالها . ولكن ما بذله من جهد وضراوة ، جملة عصاميا ، فاصبح سكرتيرا ثم كاتباً في مكتب محام . ان ابي هو من يوصف بانه « شخصية » . وواضح انه طبعني بطابعه . كان يوحى لي - وما يزال - باعجابه كبير .

كانت مواردينا اذن ضئيلة . فكان لا بد من ان نحدد ، بسلم الافضليات ، ما كان يمكن ان يعمل باموال البيت . والحق ان المشكلة لم تطرح اصلا : كان على البكر ان يشرف اسم العائلة ، وان يخرجنا ، اذا امكن ، من هذا الفقر . لان الفقر عيب . وحتى في الوقت الراهن ، يشق على اهلي ان يسموني اقول اني عشت طفولة فقيرة . يجب نسيان ذلك ، والانقطاع عن التحدث به . كان والداي قد قررا ، رغم كل شيء ، ان تكون لاهي مهنة حرة ، وهذا ما لم يكن قد شوهد قط في الاجيال السابقة . ان يصبح محاميا ، اذا امكن : كانا يحلمان بهمة تمحو البؤس ، وتسد الثغوب ، وتسترد « الشرف » خاصة .

لست احتفظ بذكرى طفولة حزينة ، لان الفقر في تونس يسبح في النور ، في الشمس . كانت الحرارة والبحر يمتزجان دائما بالعابي . كنت استحم مع الصبية ، هناك حيث كانت السفن تمر ، بين كتل رصيف المرفأ . وكان ينبغي ان احسن السباحة ، وان اكون جريئة . بل كان لا بد من ان اكون « سوقية » بعض الشيء ، كما كان يقول ابي . ثم انني كنت لعب كرة القدم ، وهي رياضة اخرى من رياضات البلاد المختلفة . وجميع التسلية التي لا حاجة فيها الى التجهيز ولا التعليم ولا التوظيف المالي . اننا نسيح عراة ، ونلعب كرة القدم حفاة الاقدام ، منذ نعومة الاظفار .

ظللت ، حتى سن معينة ، اللعب مع اخي واصدقائه . وكنت الفتاة الوحيدة ، وهذا ما كان يقلق اهلي قللا غامضا . ولكنهم لم يكونوا يقولون شيئا لانني كنت اذهب مع اخي ، حامي شرف العائلة ، وفقا لقاعدة مقدسة من قواعد بيتنا . ولا غالدة من ان اصيف ان تلوث الشرف لا يمكن ان يأتي الا من النساء .

كانت ثمة مبادئ ينبغي الا تنتهك ابدا . اذكر جيدا ، على سبيل المثال ، ان علي ان اكون في البيت عند هبوط الليل . ذلك ان الليل كان يشجع على الشر ، وكان يسهل سقوطه فريسة الشيطان . وهكذا كانت مدة العائنا ومتنا مرتبطة بالفصول . كان غياب الشمس القصير المحتوم يصفقنا ، فكانا نمدو عدوا جنوبيا للعودة الى البيت ، خوفا من العقاب الذي كان في الغالب قاسيا . كان والدانا يربيانا تربية صارمة .

انني اتمثل تمثلا واضحا جدا ، مهما تباعدت في الزمن ذكرياتي ، تلك الاختلافات المعانة ، ذلك الفصل : ذكر - انثى . اعرف ان امي كانت ، وانا بعد صغيرة جدا ، في حوالي السابعة او الثامنة من العمر ، تجبرنا على تنظيف ارض البيت . (ليس في تونس ارضية خشبية ، بل بلاط مرسوم على الارض) ولم يكن واردا ان اطلب ذلك من اخي الذي كان مع ذلك اكبر واصلب جسما ، منا نحن البنات . كان يجب ان ارتب واغسل الصحون . في البيت ، لم يكن للرجل شيء يفعل قط . فقد كنا ، نحن البنات وامي ، هناك لنخدمه .

وانما احسست بعق التمييز حين تقدمت بنا الدراسة . فبعد الشهادة الابتدائية كان واضحا ان اخي سيتابع درسه . وكانت العائلة قد قررت ان تحرّم نفسها كل شيء ليحصل على شهادة . وفي هذه الاثناء ، كنت قد تقدمت وحتي . فكان يتعرض للمعاقبات . كان يفش ، وكان يزور التوقيع الابوي على دفتر العلامات المدرسية . وكنت انما

امضي في سبيلي ، فاحقق نجاحا بعد نجاح . ولكن لم يكن احد يسألني اي شيء . والحق انه لم يكن هناك من يلاحظ ذلك .

كنت اعلم ، وانا بعد في العاشرة ، انه لا ينبغي لي ان اتمد على جهد مالي لاهلي يساعدني على الذهاب الى الليسيه التي كانت تقاضى اقساما مرتفعة بعض الشيء . وكنت قد علمت ان ثمة مباراة لنيل المنح ، مفتوحة فقط لفئة اجتماعية معينة من الطلاب ، هي الفئة التي كنت انتمي اليها : الطلاب الفقراء . وكان النجاح يتطلب اظهار مزايا خاصة . وقد تقدمت الى الامتحان ، فكنت مجلية كما اذكر ، ونلت علامات جيدة جدا ، ولكن لم يكن احد يتنبه اليها . ووصلت الى البيت لاقول : « انني الاولى في اللغة الفرنسية » فكان من نتيجة ذلك ان ثارت مشكلة بسبب ان اخي كان الاخير في الرياضيات . كان رجلا ، وكان مستقبله كرجل يشغل الحيز كله . الى حد الاختناق . كانت العناية كلها متجهة اليه . ولم اكن واثقة حتى من انهم كانوا يصفون الي حين كنت اتحدث عن اساتذتي ودوسي . وكان لا بد لي من ان اجمع كثيرا من الوان النجاح ، وان اتفوق في امتحان اللسانيات بالمعهد حتى يبدأ اهلي يقولون : « لا بأس بما تفعله . ولكن ربما كانت حالة استثنائية بعض الشيء ؟ » ولكن ذلك لم يكن في ذلك العهد يهمهم ، كان هذا ثانويا .

ثم جاءت اللحظة التي كان علي فيها ان اقرر الزواج . وكان واضحا ان الزواج معناه ان اوقف دراستي . وفي تلك الحقبة ، كانت امي تتمنى ان ازوج لبائع زيت غني جدا ، فضلا عن انه لطيف . وكان في الخامسة والثلاثين ، وكنت انا في السادسة عشرة . وكان هذا طبيعيا في امور الزواج ، في تونس .

ولم اكن اريد الزواج . كنت اريد الدرس . وما زلت اتمثل امي وهي تضع اصبعها على صدغها وتقول : « جيزيل لا تريد ان تتزوج ، بل ان تدرس ... » كما لو ارادت ان تعني بهذه الحركة « ان هذه الفتاة غير طبيعية ! انها حقا غريبة ! » وكان الفن انني ساشفى من ذلك مع الزمن ...

كان اخي قد اعاد صفه مرتين . فاتيح لي بذلك ان ادركه ، وهكذا التقينا في الصف نفسه . وفي تلك الفترة تركه الليسيه ، مطرودا كما اظن .

وقد سجل اهلي هذا السقوط من غير تعليق بصدي . ومع ذلك ، فانا اتساءل اذا لم يكن نجاحي قد اعتبر ، في تلك الفترة ، دليل شؤم . كنت اغلب قاعدة موضوعة ، نظاما . الا يهتم بي احد ، وان اتابع تقديمي خفية ، كما في روتين يومي ، فان هذا قد يكون مقبولا . اما ان ابرز وانا اهزم الرجل ، ابن الاسرة البكر ، ذلك الذي كان المفروض ان يسلم مشعل الشرف ، فهذا يتجاوز الحد !

واذ ذاك تفاقم الهجوم من اجل تزويجي ، لانه كان لا بد من اعادة الامور الى نصابها : فاذا تزوجت واطفقت دراستي ، فان اهلي سيواصلون تضحياتهم من اجل اخي . بل لا زلت اذكر واقعة هامة اذا اخذنا بالاعتبار مستوى حياتنا : فقد بلغ الامر باهلي انهم اصبحوا يدفعون اجرة دروس خاصة في الرياضيات لاهي . كان ذلك يمثل ، بالنسبة اليها ، بدخا غريبا .

بعد ذلك بسنوات ، كنت انا التي اعطي دروسا خاصة لابن محام كان ابي يقوم عنده احيانا مقام سكرتير . كنت في الصف الثاني بالليسيه . وكنت اريد ، بدروس الرياضيات واللاتينية هذه ، ان ادخر بعض المال : ذلك انني كنت قد عازمت على التوجه الى الجامعة في فرنسا ، وكنت اعرف ان احدا ان يساعدني . وكان الامر ذا مغزى كاف : كان اخي بحاجة الى دروس خاصة ، اما انا ، فكنت اعطي دروسا خاصة ، وابدا في اكتساب قدرة التعلم .

لست ادري اذا كان سلوكي قد فتح امكانيات معينة لاختي التي تصفني باربعة اعوام ، ام ان هذا السلوك ، بدافع من رد الفعل ، قد

اقام في وجهها مزيدا من العواجز . وبالنسبة الي ، انا كبيرة اخواني ، التمس اهلي جميع التفسيرات ، واعطوا جميع البراهين : انها شخصية قوية ، صبي اخلا جنسه ، وهي عجيبة قريبة ، ان في الاسر دائما من يفلت من النظام القائم ، الخ ...

بالنسبة للمهمات البيتية مثلا ، املت حاجزا جليدا . وكانت هنالك مراحل مجابهة على غاية العنف . كنت اندحرج على الارض ، وكنت امتنع عن الطعام ، وكنت اقوم باضراب الجوع . الى ان ياتي من يقول لي : « حسنا ، لن نقوم بتدبير انزل ولا بالفسيل » ولغرت ما اجتججت وتمردت ، اقروا لي بالا اشارك بعد بالمهمات المنزلية .

في حين ان الامر كان يختلف بالنسبة لاختي التي تصفني : فقد قال الاهل لانفسهم انهم ينبغي الا يضيعوها . واذكر انها غسلت الارض كثيرا ، وانها نظفت الثياب والاراني وكوت كثيرا من الملابس .

وهي لم تتمرد مثل تمردي المكشوف ، بل عمدت الى ذلك على نحو اخر : لقد ذهبت ذات يوم . غادرت المنزل هاربة مع رجل كان في مثل عمر ابيها . ايطالي كانت تنتظر منه ولدا . والواقع انها تزوجته بعد ذلك باعوام .

تمردها ، لم يستطع ان تنجزه كما فعلت انا نفسي ، في وسط ، في وسط الظلم . وانا اراه ايام ايام تمردا مجهضا . فهربا من السلطة الابوية ، ارتجت في سلطة اخرى ، لا شك في انها اكثر اذرة للخلوف : مع سيد كان بعيدا عن ان يعترف بها كامراة . وقد قضت اثني عشر عاما قبل ان تخرج من تلك الورطة . كان خط سلوكها يمت الى الهرب اكثر مما يمت الى الهجوم .

ان ما اقله هنا قد يبدو فاسيا بالنسبة لكائنات اطل ، عاطفيا ، مشبوبة اليها جدا ، ولكني احاول ان اكون موضوعية . ان اقول كيف حدثت الامور . وهذا لا يغير شيئا مما احس به لامي ، واختي ، وابي ، هؤلاء « الفسحايا » . اني لا اريد ان ازعجهم . اريد ان اوضح لهم ، من « الباخل » . انني اشرح لهم ولي الاوتهان الذي كان ارتهاننا ، ويظل ، الى حد كبير ، ارتهانهم . انني اكشف وافصح . وعلى نحو ما ، اعيد لهم اعتبارهم . فانا على اي حال منبثة منهم ، من تلك البيئة ، ولست انسى ذلك .

كنت انا مصممة على ان اشق دربي ، رضي الناس ام كرهوا . وكان دربي يمر اولا بتلك الرغبة اللامحدودة للقراءة ، والتعلم ، والمعرفة . في البيت ، لم يكن ثمة كتاب ، ولا اسطوانة ، لا شيء . ومن حسن الحظ انه كان يعق لي ، وانا انتمي الى عائلة كثيرة العدد ، فقيرة الحال . ان استير مجانا جميع الكتب المدرسية خلال دراستي . وتلك مزية ثمينة ، لان اهلي ما كانوا ليشتروها لي قط . وحين كنت احتاج الى كتاب غير متوفر ، كنت اتدبر امري . كنت اقصد زميلة لي فانسخ لديها الدروس . كنت مسجلة في جميع المكتبات .

كانت رؤية الكتب ولسها يسحراني . كنت انظر اليها ، وانعسستها باصابعي ، واتشمها طويلا قبل ان انتزع منها سرها . كما لو ان طاقة الكلمات الهائلة - التي كنت احسها قوية جدا - ينبغي ان لي اولا ماديا ، بالشكل او باللمس او بالرائحة . وكذلك استغراقي في اعماق البحر الابيض المتوسط الزرقاء والخضراء كان يمنحني - ولا يزال يمنحني - الاحساس بالخلود ، بانفلاء مادي لا يمكن الا ان يلذّب في ملاء الطبيعة وان يدوم مثلها . كان يخيل الي ان الفهم المادي لكتابات كان يهيني ، كما لو بالتنازع ، المعرفة ووسيلة ان اكون حرة .

كنت اقرا ليالي بطولها . خفية ، لاننا كنا اربعة اولاد ننام في غرفة واحدة ، اربعة اولاد تفتسل بالماء البارد ، في الحوض نفسه . كان ينبغي ، بسبب من الضيق ، ان نعيش على ايقاع الجماعة . وبفضل نظام للاضائة يدوي بعض الشيء وخفي - فتدليل صغير جدا كنت اصله مباشرة بمنشب كهربائي معلق بالارض - كنت اضطجع ارضا واقرا ما حلا لي . من غير ان يعرف اهلي ذلك ، والا لما القروني عليه . ومن قراتي الاولى ، اصبحت بعض الراحة والهدوء . تلك هي

المعرفة ، على نحو ما . كنت اجد فيها اليقين بان امامي دربا طويلا اسلكه ، وكنت استمد منها الطاقات الضرورية للمقاومة . مقاومة المصير المرهق بان اكون قد خلقت امرأة .

كنت اشكل مع اختي كلفة واحدة ، برغم الاعوام الاربعة التي تفصل بيننا . وقد عشنا معا « احدا » هامة جدا : فانا التي علمتها القراءة ، وكنت اصطحبها الى المدرسة (ولم يكن ثمة من يصطحبنا) . وانا التي دربتها على الموسيقى . وكنت بلا ثقافة في هذا الميدان الذي لم يكن هنالك من حدثني عنه على الاطلاق . ومع ذلك ، فقد كان هذا يشغفني . وكان استاذ الموسيقى في الليسيه قد لاحظ ذلك وعرض علي ان يعطيني دروسا مجانية في البيانو . وقد تابعت هذه الدروس وقتا طويلا بلذة كبيرة . وما كنت اتعلمه ، كنت القنه اختي تدريجيا . كنا اذن مترابطتين جدا . ثم حدث الانقطاع بدهابي الى فرنسا حيث كنت اريد ان اواصل دراستي باي ثمن . كنت في السابعة عشرة ، وكانت اختي في الخامسة عشرة . وقد عانت من هذا الرحيل كما لو كان هجرانا . واني لا اذكر الرسائل التي كانت تكتبها لي : كان ذلك في نظرها نوعا من التخلي عنها . لقد وجدت نفسها وحيدة ، وتجنبنا للضربات ، كبتت تمردها بانخاذ مظهر الخضوع الصامت . الى اليوم الذي انفجر فيه كل شيء حين التقت ذلك الايطالي الذي كان يكبرها بخمسة وعشرين عاما . ففرت معه . لنفل بالاحرى انها فرت من نفسها . وذلك لم يحل مشكلتها . والواقع ان كفاحنا المشترك كان قصير الامد .

كنت اعيش كصبي ، فاتي البلوغ يفسد كل شيء . خصوصا بسبب الجهل الذي كانوا يربوننا فيه . فانا لم احصل على اي شرح لوضع النساء الجسدي ، لا من ابي ولا من امي ، ولو فعلا ، لكان ذلك طبيعيا اكثر .

واذكر اليوم اناني فيه الطمث الاول . لم تكن لدي اية فكرة عما عساه يكون . ففلت لامي : « تلوثت بالدم » . فاجابتنني بانها كانت ترغب في التحدث الي . ولم احس حقا بالخوف .

وكنت انتظر الايضاحات بفراغ صبر . وكنت احسني محرومة من هذا الحوار مع امرأة . فمع من تستطيع بنت ان تتحاور حوارا كليا اكثر من امها ؟ وكان كل ما قالته لي ايضاحا : « لست بعد بنتا صغيرة ، لقد اصبحت فتاة ، فانت تستطيعين انن ان تتزوجي . » واضافت ، كما لو انه تحذير : « الامر الان مختلف تماما . لا تستطيعين بعد ان تلعب مع الاولاد . لا تستطيعين بعد ان تركضي كالسابق ، بل يجب ان تكوني حذرة جدا . لقد تغير كل شيء ، ابتداء من اليوم ... »

بقيت على عطشي الى المعرفة ، من غير ان اجرو على طلب شيء . لقد تعرفت الى جميع طفوس الصمت والسرية والاحساس بالذات . طقس غسل الفوط الصحية ، على سبيل المثال . يجب ان تعاندي جيدا ، فينبغي الا يعرف احد شيئا . يجب الا يجري الحديث عن ذلك ابدا .

كان يجب على كل فتاة ، مساء ، ان تغسل فوطها . كان يجب وضعها مساء ، لكي تبتل ، في وعاء تخبئه في زاوية من صحن الدار . وكان يجب الا يراها احد . ثم كان ينبغي غسلها ليلا ، ونشرها في مكان يجعله غير العارفين . وكان ذلك يتخذ ما يشبه صورة الاحتفال التكفيري . وكان مما يزيد الامر فظاعة واشمارا بالذنب ان احدا لم يكن يستطيع ان يوضح لي حقا ما كنت اريد توضيحه . لم اكن الفهم لماذا كان علي ان اكون منقبة .

بالاضافة الى ذلك ، كان هذا التغير الوحشي ، النوعي في حياتي منذ مجيء هذا الدم ، يؤثر علي كثيرا . فان ارى فجأة اني لن يكون لي بعد الان رفاقي الصفار الذين كنت اسبح معهم حتى تنقطع انفاسي ، والذين كنت الصب معهم بكرة القدم ، والذين كنت اركض معهم في الشوارع ، كان ذلك يبدو لي محنة لا تقاوم .

قالت لي امي : « حين تصبحين « متوعدة » ، فلن تستطيعي بعد

ان تسبحي . « وقد رضخت وقتا طويلا . وذات يوم ، تساولت فجأة : « ولكن لماذا تراني لا اسبح ؟ لماذا انقطع عن العالم ، وعن نشاطاتي ، وعما يصنع حياتي ؟ لماذا اعيش على الحياء ، كل شهر في هذه العقبة ؟ » وعزمت بشجاعة على ان اسبح بعد الآن ، من غير ان ابليغ اهلي ذلك طبعاً . الى اليوم الذي عدت فيه الى البيت بعد تهار طول قصتيه عند رصيف المرفأ ، فتزعت امي حدائي واكتشفت رملا فيه ... فكان ان اخلت نصيبي من القرب .

بل لقد بلغ الامر بهم انهم لم يوضحوا لي ، منذ بلوغي ، ان بإمكانني ان اذق اولادا . انهم لم يقدموا لي اي شرح على صعيد التربية الجنسية . صمت مرهق كان يجعل « الشيء » اشد لظاعة . وكان علي ان اقرا واتعلم وحدي كيف كان الاولاد يولدون . واستطعت بتكديس مطالعاتي وبفضل المعرفة الذاتية ، ان اكون لنفسني فكرة دقيقة تقريبا عما يعنيه « فعل الحب » .

لم تربط امي قط بين طمهي وبين الحمل الممكن . كان ينبغي للعلاقة الجنسية خصوصا الا يرد ذكرها . الى حد انها كانت ، حين ينتق سؤال صياني ، دقيق بعض الشيء ، تفضل ان تفضلنا على ان نقول الحقيقة .

اذكر اني ، اذ كنت طفلة ، كنت غالبا ما ارى امي ، حين كانت تستلقي في السرير الى جانب ابي ، تضع بيننا وبينه وسادة طويلة . اشبه بسيف تريستان وايزولت ، موازنة للجسمين : حاجزا غريبا . وانتهيت الى ان اسألها السبب ، فاجابتنني : « لقد تخاضعت مع ابيك ! » . وبعد ان تكررت هذه العملية ، صرخت ذات مساء : (ولكن ما صباه يكون هذا الذي تتخاضعان من اجله !) كل ذلك حتى لا تعترف بانها انما كانت تضع الوسادة لتحمي نفسها من « الرجل » كلما كانت في الطمث ...

يجب القول ان هذا الاخراج ، هذا التزوير ، كان يصدر عن مبدأ كان يراد تلقينه ايانا باي لمن : هو اننا كنا غير طاهرات ، مريضات ، في وضع انني بالنسبة لرجعنا الوحيد الدائم : الرجل . وكان شاغلا الاكبر هو الا نصيبه بالمعوى . غير ان قوانين السلطة الأبوية قد فقدت كثيرا من صرامتها : كانت الوسادة تكفي لحفظ ابي من الحيف الامومي . ولكنني اذكر ان جدتي التي كنت احبها بخنان لم تكن تقترّب اطلاقا من الرجل حين تكون « غير طاهرة » . كانت تنام ارضا ، في ركن من الغرفة ، على حصير من تلك الحمر التي تمنع في تونس . اما جدي ، فقد كان يتمتع طويلا وعرضا بالسرير الزوجي ...

بالرغم من ذلك ، لم اكن في اعماقي اشعر لا بانني غير طاهرة ، ولا بانني ادنى في المستوى . غير انهم كانوا يعاملونني على هذا النحو : وذلك كان الاضطهاد حقا . كنت فصحية ، ولكن حذرا ! ان الفصحية ليست بالضرورة مستسلمة . ذلك الاضطهاد الذي كان يثقل علي ، تحمّلته . لقد اخترت معسكري . فاتخذت موقفي طوعا امي جانب المضطهدين والضححايا ! واذا ذلك اصبح اضطهادي تمردا ، معركة مفتوحة .

لقد صبح زمي : سافاقل . وليس فقط من اجلي . بل سافاقل من اجل جميع الذين كانوا في معسكري نفسه . ذلك الفصل العظيم ، احسنت به في وقت مبكر جدا . لقد اصبح مرجعي الدائم . لقد لاحظت على الفور - وهذا مبسط بعض الشيء ، ولكن من الملائم ان يكون ذلك كذلك احيانا ، في نظرة تمهيدية اولى - اننا كنا في عالم مشطور الى تصفين . من جهة ، اولئك الذين كانوا يضطهدون ويفيدون من ذلك ، ومن جهة اخرى الذلون والمهانون ، الضحايا .

كنت لا اتجاوز العاشرة حين كنت اصرخ : « هذا غير عادل ! » ولم يكن اهلي يستطيعون منعي من التدخل في كل آن . وما زلت اسمع

ابي يصيح : « وقحة ! تحسبين نفسك محامي العالم كله ! من الذي كلفك بالدفاع عن هذا الشخص ؟ » لا أحد ، بكل تأكيد . ولكن كان ثمة ظلم . « والظلم شيء لا احتمله جسديا ! » هذا ما صرخت به في وجه رئيس محكمة كان ينوي الحكم بطرد عائلة كبيرة المدد ، مدقصة الى حد العوز ، لم تكن قد دفعت اجرة منزلها . كان القانون ضدها ، وفي صالح المالك . كان ذلك بديبيا . وكنت انا ، المتبرنة الشابة التي ترافع في واحدة من دعاويها الاولى ، انتفض غضبا . كان الظلم صارخا . فكان ان صرخت . وكان يروتوكول الجلسة مهانا بسبب ذلك . ولكن الحكم ، خلافا لما كان متوقعا وخلافا لكل تشريع ، لم يصدر بالطرد .

في فرنسا ...

اعتقد ان ذلك كان واضحا في ذهني في وقت مبكر جدا . ساكون محامية ، لا اي شيء اخر . وان اكون محامية ، انما كان يعني في نظري ، بكل بساطة ، ان « ادافع » .

كنت قد نجحت نجاحا باهرا في مباراة المنح ، مما اتاح لي دخول الليسيه . وكان علي الان ان اختار اللغات الحية او الانسانيات .

ولم اتردد : ساتعلم اللاتينية والاطالية . كنت اعرف ان اللاتينية ستساعدني في فهم الحقوق الرومانية . منبع الحقوق ذاته . اما الايطالية ، فلانه كان في تونس آنذاك جالية تتكون مما يقارب ٢٠٠.٠٠٠ ايطالي . وكنا نلتقي بهم كل يوم . جميعهم تقريبا من العمال او الاشد عوزا . كانوا بحاجة شديدة الى من يدافع عنهم . وعن التونسيين . وعن العرب المستعمرين وعن .. النساء .

النساء ، نعم .

ان جميع احزاب اليسار في العالم تهتم بالبروليتاريا ، وبما هو دون البروليتاريا ، وبالقفاء على الاستعمار . والنساء ؟ يبدو ان ليس ثمة سبب للاهتمام بهن « بصورة خاصة » !

ومع ذلك فان الظلم الاول واللامساواة الاساسية كانا في نظري مرتبطين بوصفي كأمراة اكثر من ارتباطهما بفقري . جميع الوان الفصل ، وجميع ضروب التمييز ، وجميع العقوبات وجميع الالتزامات كانت تبرر في هذه الكلمات الثلاث : « ما دمت انثى ... » . لم يقل لي قط : « ما دمت انثى ، فان لك « هذا » الامتياز . » لم يقل لي قط ما كنت اتمناه ، ما كان يجب ان يكون : « ذكرا كنت ام انثى ، اختاري حياتك . امضي في دربك . قدمي براهينك » . ان عبارة « انا انثى » تمثل في نظري الحالة النموذجية لما يدعى في الحقوق الرومانية *Capitis diminutio* نقصا في جميع الحقوق ، في جميع الامكانيات .

كنت كائنا بشريا من الفئة الثانية . وكان الافضل لي ان اعتاد ذلك . كانت امي تصرب بي المثل فتقول بلهجة قاطعة : « لقد عاشت جيتك هكذا . وعشت انا هكذا . وستعيشين انت هكذا . فلست انت التي ستغيرين العالم ، في اخر المطاف ! »

اما انا ، فقد قررت ان ذلك لن يجري على هذا النحو . فكيف تراني ساواجه الامر ؟ لم اكن اعرف شيئا محددا . لم تكن افكاري بعد واضحة بهذا الصدد . ولكنني كنت اعرف اني حين اخترت دراستي في الليسيه كنت اقوم بخطوة هامة نحو مهنتي ، نحو تحرري . كنت اقصد بهذا الاختيار ان افلت من هذا القدر بالتبعية الذي خطته النساء منذ آلاف السنين : الزواج . تغيير العالم ؟ كنت بعيدة عن ذلك . في تلك العقبة ، كانت المسألة انقاذ نفسي ، وانقاذ نفسي كان يبدأ باستقلالي . وقبل كل شيء ، استقلالي الاقتصادي . ذلك لانني وانا بعد في العاشرة ، كنت قد فهمت واحسنت بما عساها تكون التبعية ...

لم تكن امي تعمل ، القصد في الخارج . ذلك انها طوال النهار كانت تهتم بنا ، بتدبير شؤوننا ، بالمنزل ، كانت تكلم من اجلنا . بالمال الذي كان ابي يطبخها اياه . وكان عليها في المساء ان تقدم الحساب .

الأسطورة في عبقر شفيق المخلوف

عام ١٩٤٩ بعد أن أضاف اليه ستة أناشيد أخرى (٥) . يقول المخلوف في مقدمة النشيد الأول : « زعموا أن عبقر موضح مجهول هو أرض الجن . ورووا أن لكل شاعر شيطانا يوحى اليه الشعر » (٦) . ويستهل الشاعر القصيدة برؤيا يتجلى له فيها شيطان شعره ويحمله ويغير به الى وادي عبقر حيث يلتقي الجن والشياطين التي اختارت عبقر مسكنا لها . وليست هذه الرحلة الى عالم الغيب جديدة في الادب العربي . فقد رحل ابو العلاء المعري الى الجنة والنار ، والتقى الشعراء وحادثهم في « رسالة الغفران » . والتقى ابن شهيد الاندلسي تابعه الجن في « رسالة التوابع والزوابع » فحمله الى أرض الجن حيث حدث توابع الشعراء من الجنيين . ولعل المخلوف كان اقرب الى ابن شهيد منه الى أبي العلاء في قصيدته هذه . ف « رسالة التوابع والزوابع » تقوم على الافتراض أن لكل شاعر جنيا يوحى اليه قصائده ، وهذا ما يفترضه شفيق المخلوف في « عبقر » (٧) .

(٥) الأناشيد المضافة الى الطبعة الثانية هي : نهر الف ، وادي سجين ، الهوجل والهوبر ، حلم هراء ، العنقاء ، أحاديث خرافة ، عبقر ، حاشية ص : ١١ والطبعة الثانية من منشورات العصبة الاندلسية في سان باولو ، البرازيل . وهي التي ساستخدمها في هذا البحث . وتقع في ٢٤٢ صفحة من القطع الكبير تحتل المقدمة « تمهيد في علم الاساطير » الصفحات المائة والاربعين الاولى منها . وتنتهي المطولة الشعرية باناشيدها الاثني عشر في صفحة ٢٢١ . وقد كرس الشاعر الصفحات الاخيرة من الكتاب للفهارس .

(٦) عبقر ، ص : ١٤٤ .

(٧) يقول ابن شهيد في « رسالة التوابع والزوابع » (بيروت ، ١٩٦٧) : « فقال (زهير بن نمير الجنّي تابع ابن شهيد) حلّ على « من الجواد . فعرفنا عليه ، وسار بنا كالطائر يجتاب الجو فالجو ، ويقطع الدو فالدو ، حتى التمحت أرضا لا كارضنا ، وشارفت جوا لا كجونا ، متفرع الشجر ، عطر الزهر ، فقال لي : حلت أرض الجن أبا عامر ... فامال العنان الى واد من الاودية ذي دوح تنكسر أشجاره وترنم اطياره » (ص : ٩١) . ويصف المخلوف انطلاق الشيطان به الى وادي عبقر (ص : ١٥٣ - ١٥٤) بقوله :

وانطلق الشيطان في الجو بي كأنه النيزك او اسرع
مكنت من فقاره قبضتسي مندفعاً أصنع ما يصنع
حتى تهأوى بي الى موضع ما راقتني من قبله موضع
غمائم زرق على منتهى منازل جدرانها تسطع
تود في أبراجها ضجة بها يضيقي الافق الاوسع

كانت العودة الى الاساطير القديمة احدى السمات التي تميز بها الشعر الحديث . وكان الشعراء والفلاسفة الرومنطيقيون الالمان ، وبخاصة شلنغ وشليف وهررد من اول من دعا الى استخدام الاسطورة في الشعر في مطلع القرن التاسع عشر . فقال شلنغ ان الاسطورة موضوع الفن كما ان الافكار موضوع الفلسفة . وعرف شلنغ الاسطورة بالرمز فقال انها ليست قصة تروي حكايات الالهة ، بل الصورة الفنية المطلقة ، اذ تحمل معنى بذاتها وتظل نمطا رمزيا أزليا (١) . وعرف شليف الاسطورة بانها نظرة جديدة الى الحياة ترفض التفكير المنطقي وتعود الى « فوضى الخيال الجميلة ، السديمية الاولى في الطبيعة الانسانية ، التي لا اعرف لها بعد رمزا اكثر جمالا من تجمع الالهة القديمة » (٢) . كما أشار هررد الى طريقة استخدام الاسطورة في الشعر فقال : ان على الاسطورة أن ترتبط عضويا بالقصيدة ليس على سبيل جهد واع لملء فراغ . لان الاسطورة في الشعر ليست مجرد بناء قصصي ، بل هي حياة القصيدة (٣) .

كان ما وصلنا من الشعر العربي القديم خلوا من الاسطورة من حيث هي قصة ، ولم ترد فيه - بشكل عام - أسماء شخصيات اسطورية ، مع ان العرب عرفوا الاساطير في جاهليتهم ، كما يتبين من « كتاب الاصنام » لابن الكلبي ، ومن الشعائر التي احاطت بمراسم الحج الجاهلية كما يروها ابن حبيب في « المحبر » . ولكن الشاعر العربي الحديث عاد الى الاسطورة كما عاد اليها جزء كبير من الشعر العالمي الحديث . ولعل شفيق المخلوف (٤) كان من اوائل من استخدم الاسطورة في شعرنا الحديث في مطولته « عبقر » .

عاد شفيق المخلوف الى الاساطير العربية القديمة ، وكتب بحثا حاول ان يؤكد فيه ان العرب عرفوا الاساطير في جاهليتهم معتمدا على بعض الكتب العربية القديمة وعلى عدد من البحوث الاجنبية التي توفرت له في مهجره . ونظم المخلوف ما توفر له من قصص اسطوري ونشرها في ستة أناشيد عام ١٩٣٦ بعنوان « عبقر » . ثم اعاد نشر الكتاب

(١) René Wellek , A History of Modern Criticism : (١) 1750 - 1950 (New Haven , 1955) , V.II, P. 77.

Ibid . pp . 16 - 17 .

(٢)

(٣) Philip Wheelwright , « Myth » , Encyclopaedia of Poetry and Poetics (New Jersey , 1965) , P. 541 .

(٤) من مواليد رحلة سنة ١٩٠٥ . حرر في جريدة « الف باء » مدة ثلاث سنوات . هاجر الى البرازيل سنة ١٩٢٦ ، وما زال في المهجر . ترأس « العصبة الاندلسية » في سان باولو . عن ريساض المخلوف « شعراء المألفة » (بيروت ، ١٩٦٢) ص : ٣٤ .

روحي لا يلى فمن يوتلميسه
أحملها في جسمه من شجن
وشاحي الناري من يشترسه
فانني أبيعته بالكفن ... (١١)

فالشاعر هنا يقابل بين صدين لا يجتمعان : الخلود الروحاني
واللذة الجسدية الآنية . أن يجمع كائن الاثنين «ها» : فالإنسان الذي نال
الجسد للآلذة فقد الخلود ، الجنية التي اكتسبت الخلود خربت اللذة
الجسدية . وكلاهما ناقم يرفض نصيبه ويتمنى ما ليس له . فالإنسان
يسعى الى الخلود والجنية تلمن خلودها وتتمنى اللذة الجسدية
يكل ما فيها من ألم وما يتلوها من موت وفناء . فالمأساة ليست هي
افتقاد اللذة او انتهاء الحياة بل هي السعي وراء ما لا يدره والافتتان
برجاء لا ينال . وحين يصبح الحال هكذا تتكشف المأساة .

وفي النشيد الرابع : « نهر الفى » يلتقي الشاعر سرحوب
الاعمى وهو شيطان يسكن الأنهر والبحار ، فيقوده في سرداب عميق
كثير الشعاب ، فيبرز الملووف المفارقة : اعمى يقود بصيرا . ويسخر
سرحوب من البشر المبصرين فيخاطبهم قائلا :

ما كنتم تخطون
في لجة الآنام
لو انكم تبصرون
متي في السلام (١٢)

وكان شفيق الملووف يضع هذا النشيد بأكمله كي يصل الى هذه
العكسة التي ينتهي بها النشيد ، وهي ان الإنسان اعمى ولو كان
مبصرا ، لانه لا يفرق بين الخير والشر .

وفي النشيد الخامس : « وادي سجين » (١٣) يذهب الشاعر الى
واد من اودية عبقر ويلتقي ابناة ابليس الخمسة (١٤) . ينفجر اولا
بركان وتحترق الظلمة ويظهر ثور شيطان الحروب ، يتمايل مخمورا ،
ويقهقه منتعرا كلمسا اشتعلت الحروب وتقاتل ابناة البشر . يقول :

طفى بنى الوجود
وخطف الصدود
فانسا الاوطان
ساجها النيران
حتى اذا ما الجنود
ماوا فسدى الرايات
داس بقايا البنود
وطاف بالاموات
فانتزع القيود
من ارجل العبدان
ولفها تيجان
على رؤوس الغزاة (١٥)

هنا يصد شفيق الملووف تقسيم الارض الواحدة ، بالحدود ،
الى اوطان - عملا شيطانيا ، لانه على جميع الحروب . فالارض ، لو
كان الخير مسيطرا ، وحدة لا تتجزأ ، وليست الحدود بين بقعة
واخرى سوى افتعال خارجي شرير ، وليس طبيعة نابعة من تركيب
الإنسان او الارض . فيخرج الملووف الى نظرة انسانية شاملة ، تلمني
الاختلافات القومية والعرقية وتأخذ بوحدة الطبيعة الانسانية . وهذه

وكتاب « عبقر » قصيدة واحدة طويلة في أناشيد . يستهل
الشاعر قصيدته بنشيد أول : « في طريق عبقر » ، حيث يظهر له
شيطان شعره ويحمله طائرا به الى وادي عبقر . ويصف ارض الجن
بشياطينها وثعابينها وغيلانها . ويظوف الشاعر يقوده شيطانه في
مجاهل الوادي ويستطلع احوال الجن :

اقزام جن في سفوح الربى جيشهم طاغية هات
ان ازعجوا الزحف تراهم علوا اغرب اصناف الطيات
فمن يرايسع ومن انعم السى ديسوك وعطايات
مراكب للجن يرمي بها فرسانها صدر المفايات
من كل قزم لا يمس الثرى برجله الصفرى المدلاة
نشابة القنفذ وراقه وترسه قحف السلحفاة (٨)
في هذه الابيات يخلق شفيق الملووف عالما غريبا يعتمد فيه على
الصور المألوفة في الحياة اليومية ، فلا يعود الشعر محاكاة لصور
كائنة ، بل يفصح خلقا لعالم لم تره عين من قبل ، ولده خيال
الشاعر . فالملووف يجسد الجن فيمسخها اقزاما . فان ارادت حربا
فهي تتخذ الفران والسحالي والديوك مطية ، وريش القنفذ رمحا ،
وقحف السلحفاة ترسا . فتكون الصورة الاولى التي يقدمها شفيق
الملووف للجن صورة مسوخة هزلية .

وفي النشيد الثاني : « الاله الناقص » يلتقي الشاعر مرآة عبقر ،
وهي عجوز شمطاء تلف ثعبانا على وسطها وينبعث الدخان من شعرها
ويلتهب الشرر في عينيها . فتتنفص غضبا حين تراه ، وتهرب الجن
وتختبئ بين اغصان الشجر . وتحدث المرآة فتحقر الإنسان وتقول
انها تخاف على الثعبان من غدر البشر :

فليس هذا الصل بالافعون
بل انت يا انسان
فارجع الى وركك (٩) .

وتقول ان الإنسان ظن نفسه اعلى من ربه ، وحسب عيوبه
فضائل ، فبقي على ضلاله واصبح حب الذات اساس كل عيوبه :

جعلت نفسك اعلى
في الارض من ربك
وخلت دربك سهلا
فسر على دربك
حسبت عيبك فضلا
يا صل ويحك هلا
خرجت من ثوبك (١٠)

فالشاعر لا يقدم في هذا النشيد سوى حكم ذهنية مجردة لا يبلغ
فيها صفاء التصوير الشعري . كان الملووف يسعى الى ابلغ قارنه
ان الجن تخاف الإنسان فيعكس الرأي الشائع ان البشر يخافون الجن .
ويؤكد نظريته في ان الإنسان شرير اصلا . فلا يقدم هذه الفكرة
مجسدة بالصورة والحدث ، بل يأتي بها حديثا مجردا تقوله العرافة .
ويتحدث شفيق الملووف في النشيد الثالث : « حسرة الروح » عن
اميرة الجن التي البت عليها قبائل الجن بعصيانها . فقد مستها
روح ليست من عبقر ، فثارت على روحانياتها ، متمنية ان تصير بشرا
كي يتسنى لها ان تحب وتشبع شهواتها . وتتجلى مأساة الجنية في
المقطع الاخير من نشيدها حيث تقول :

ما نفع روح خالد عشت فيه
ما زلت لم احضن ولا احتضن
يا حامل الجسم الا اعطني
وخذ اذا شئت خلودي ثمن

(١١) م . ن . ص : ١٧٨ .

(١٢) م . ن . ص : ١٨٥ .

(١٣) يقول الملووف في مقدمة النشيد « ان سجين واد في جهنم

قيل هو محل ابليس وجنوده » .

(١٤) ويقول في مقدمة هذا النشيد ايضا « كان لابليس خمسة

ابناء هم ثور وداسم واورود وولبور ومسوط » .

(١٥) م . ن . ص : ١٩٢ .

(٨) عبقر ، ص : ١٥٥ - ١٥٦ .

(٩) م . ن . ص : ١٦٢ .

(١٠) م . ن . ص : ١٦٣ .

وسار راعها
رايته المشرع
فسار خلفه
اخوته الاربعة (١٩)

فبين شقيق الملعوف بذلك ، ان الكلب هو منطلق جميع الشرور
واساسها .

وفي النشيد السادس : « الهوجل والهوبر » (٢٠) يلتقي الشاعر
هذين الشيطانين فيقول ان الاول شرير والثاني صالح . ويروي انه
شاهد الهوجل يمشي الى شجرة مثمرة ، ما زالت معظم ثمارها فجة
خضراء ، فتلتقي عينه ثمرة ناضجة على غصن مثقل بالثمر الفج ،
فيكسر الغصن بأكمله كي يلتقط الثمرة الناضجة . فياكلها بنهم
ويصق نواتها بفص ، ثم يقول :

فلم اعلم ان ارى الهوبرا
يلتقط النواة مستبشرا
وينحنى كأنه في صلاة
فينبش الثمري
ويزرع النسوة (٢١)

فالهوجل يكره جميع مظاهر الحياة ويحاول القضاء عليها .
والهوبر يزرع النواة ليخلق حياة جديدة . وقد استعار الملعوف صورة
الثمار والاشجار للايحاء الشعري ، فاصبح هوجل الذي يفسد الايحاء
صورة للموت والدمار ، واصبح هوبر ، الذي يحسن الايحاء
للحياة . وكان الملعوف هنا يعادل بين الشعر والحياة .

وفي النشيد السابع : « حلم هراء » (٢٢) يروي شقيق الملعوف
رؤيا امية بن ابي الصلت ، فيقول ان هراء هو من انزل هذا
الحلم المزيج عليه ، ويقول هراء ان امية احس بقلب نبي بين جنبيه
فلئن انه موحى اليه من الله ، فجاهد هراء في الحلم وانزل طيرا
شق صدره ووضع له قلبه امام عينيه . فرأى امية انه ينطوي على
الحقد والشر والكبرياء ، ولم يجد للفضائل فيه اثر . فعلم انه
انسان شرير لا يختلف عن غيره فتخلى عن نبوته . يقول الملعوف في
نهاية النشيد :

ومال مغلوبا على امره
فكشف الطائر عن صدره
حتى اذا امية اصحى
فلم يجد دما ولا جرحا
امية وغل في مضجعه
وارجع القلب الى موضعه
الوى بكفيه على جنبه
لكن احس الجرح في قلبه (٢٤)

يستلهم شقيق الملعوف كتاب الاغانى في هذا النشيد . ولكن
الرواية التي اوردتها الاصبهاني كانت اكثر ايجازا وتكثيفا واعظم

(١٩) م . ن . ص : ٢١١ .

(٢٠) يقول في المقدمة « للشعر شيطانان هما الهوبر والهوجل
فالاول يحسن الايحاء والاخر يفسده » .

(٢١) م . ن . ص : ٢١٩ .

(٢٢) « زعموا ان هراء شيطان موكل بقبیح الاحلام » .

(٢٣) شاعر جاهلي بلغ الاسلام ولم يسلم . كان في جاهليته
موحدا ، واراد ان يكون نبيا فياتي بدين يدعو الى التوحيد .
الاصبهاني . الاغانى (بيروت ، ١٩٦٢) ، ج ٤ ، ص : ١٢٦ - ١٢٤ .
يورد الملعوف في مقدمة هذا النشيد رواية من الاغانى جاء فيها :
« نام امية بن ابي الصلت فانشق جانب من السقف في البيت ، واذا
بطايرين قد وقع احدهما على صدره ، ووقف الاخر مكانه . فشق الواقع
صدره فاخرج قلبه فشقه فقال الطائر الواقف للطائر الذي على صدره :
اومى ؟ قال : ومى . قال : اقتبل ؟ قال : ابسى قال ، فرد قلبه في
موضعه » .

(٢٤) عيسر ، ص : ٢٤٠ .

عودة الى نظرة بدائية لا تلحظ بالفروقات الجزئية . والحرب ، كما
يصورها شقيق الملعوف ، لعبة قلعة لا ينتصر فيها سوى ثير :
شيطان يستخر من الجانب الذي يظن نفسه منتصرا فيخلق القيود
من ارجل الموتى المهزومين ويزين بها رؤوس الغزاة « المنتصرين » .
وتبرز المهزلة : ليس التاج سوى قيد انتقل من قلدي هذا الى
راس ذاك .

ويلتقي الشاعر ثاني ابناء ابليس ، داسم ، ابليس النقائص ، الذي
يقول انه يضع النقائص في نفوس البشر ويكسوها حلا براءة :

واققلب الصناد
بين الورى حزنا
وصار الاستبداد
في مفهم زما
واصبح الجشع
اسمى مزايا السروح
لما ارتدى الطمع
مسلبس الطموح (١٦)

يسرى الملعوف هنا ان كل مزية تخفي وراءها نقيصة . فليس
الحزم في حقيقته سوى عناد ، والعزم سوى استبداد ، والطموح سوى
طمع وجشع . ولم يستطع الملعوف ، على ما يبدو لي ، ان يجسد
فكرته هذه بالصورة الحسية فجاءت ذهنية مجردة ، لا تفرق عن النثر
العادي سوى بالوزن والقافية .

ثم يلتقي الشاعر ، اعور ، ابليس الشهوة الذي يقول انه يشعل
النار في عيني العاشق ودهه ويقوده الى الهلاك والدمار :

فليحس اهل الفجور
كاسي انما العفريت
فان تكن من نسور
فضميري كبريست
وليخذ الناس الى وهي
فهو الذي يحيي
وهو الذي يميت (١٧)

يقدم اعور الغمر كبريتا ، يورث الاحتراق والموت بديل الفرح
والنشوة . وتنتهي لحظات الحياة المكثفة بموت سريع .
ويظهر زنبور شيطان المال ، يغتال بين السنة النيران المتراقصة
على رنين الذهب فتتهز خواصر العود راقصة . يقول :

فهو اذا ما نصب
ميزانه في يديه
تنشب حرب الذهب
والسروح في كفتيه

فكفة جوفاء مملوءة
شمت بها الارواح نحو العلى
من ذهب وكفة خالية
فرجحت بالذهب الثانية (١٨)

ينصب زنبور ميزانه ويضع الذهب في احدى كفتيه والروح في
الكفة الثانية . فترجح الكفة التي تحمل الذهب وتهزم الروح امام
افراد المادة الذي يزرعه ابليس في قلوب البشر .

واخيرا يلتقي الشاعر مسوط ، ابليس الكلب ، ويغبره شيطانه
ان ابناء ابليس لا يخرجون الى ارض بني البشر الا اذا ركب مسوط
قدامهم يرفع بند الكلب . يقول :

(١٦) م . ن . ص : ١٩٧ .
(١٧) م . ن . ص : ٢٠٢ .
(١٨) م . ن . ص : ٢٠٧ .

ما زال للقضاء فوقني يسد
فليس بي من حاجة للدين (٢٩)

ويقول :

ان لم تك العينان فياضتين
كناهما بحكمة مشرقة
هيات تستثير عينين بعين
ان لم تكن احداهما مغلقة (٣٠)

ونلاحظ ان هذا النشيد ليس سوى مجموعة من الحكمم
والنصائح الساذجة ، وليس سوى تبرير للصورة التي ذكرت في
المصادر لشق وسطيح . وليس الشعر مجالا للتبرير والشرح ، كما
انه ليس مجالا للنصائح والحكم . وهذا ما لم يستطع شفيق المفلوف
ان يتركه على ما يبدو .

وفي النشيد التاسع : « ثورة البغايا » يلتقي الشاعر حوريات
عازيات في عبقور ، فيحاولن اغراءه ببياض اجسادهن . ويخبره
شيطانه ان الله القى بنات الهوى الى النار ، وسامهن الخسف
والهوان فثرن في الجحيم ، وحاولن اغراء سكان عبقور . يستمع الشاعر
الى تشييد البغايا اللواتي يلمن الله على فجورهن لانه خلقهن ذوات
شهوة جائفة . ويررن الفجور بطاعة الله ، لان انقيادهن خلف شهواتهن
تحقيق لرغبة الله في ما خلق . وتثور الحوريات على الله الذي
جعل العذاب جزاء الاستسلام للملذات ، فيقلن :

ثرنا عليه حينما سامنا
عسا فلم نصبر على عسفه
قد حشد اللذات قداسنا
وجيش العذاب من خلفه
افتى بان تقوم في ربقتنا
بجزية العبد الى ربه
هو الذي اذنب في خلقنا
وراح يجزيانا على ذنبه (٣١)

وفي النشيد العاشر : « الضفاء » يصف المفلوف الطائر الخرافي
الضخم الذي اسماه العرب بالعتقاء ، ويجعل الرخ والفينق فرخيه ،
ويصفهما بالظمة والقوة . ويتحدث عن معركة الفينق فيصف احتراقه
بنار الشمس وعودته بالموت الى الحياة . ويختتم النشيد بقوله :
ما عجي لفينق موقد - لنفسه النار على المحرقة
ولا لرخ راسه في العلي - ورجله على الثرى موقد
ولا لعتقاء وقد امضت - في نومها الدهري مستقره
بل لطيور مثلها ضمة - اوكارها الجماجم الضيقه (٣٢)
ماذا قدم شفيق المفلوف في هذا النشيد ؟ لقد نظم ما جاء في
المصادر حول هذه الطيور الثلاثة (٣٣) ، ولم يستطع ان يربط الصور

ايحاء مما نلقه المفلوف . فالاصبهاني لم يفسر روايته ولم يختتمها
بحكمة مجردة - كما فعل المفلوف - فجاءت غنية بالاحتمالات .
وتوحي رواية الاصبهاني بان امية في لا وعيه - في الحلم - يرفض
النبوة ، مع انه واعيا كان يتمنى لو كان نبيا . وهو يرفضها
دون سبب يمكن تحليله او شرحه . وقد اساء المفلوف تحليل النبوة
حين خلى امية يرفضها لانه شريسر . فالنبوة لا تقبل او ترفض
لاسباب ، بل هي وحي يشتمل في قلب ولد نبيا . وقد كان للحوار
بين الطائرتين في رواية الاصبهاني تأثير كبير في تقدمته رواية
المفلوف الذي افنى وجود الطائر الثاني ونقل الحوار بين امية وهراء.

ولتلقى الشاعر كاهني عبقور : شق وسطيح في النشيد
الثامن : « حكمة الكهان » (٢٥) ويصف الشاعر كلا من الكاهنين ،
ويقول انهما يعمدان الله لانه خلقهما على هذه الصورة . استل الله
الظلم من باطن سطيح وملا الفراغ من حكمته ، وسلخ النصف الشرير
من شق وابقى على النصف الخير . ويطلب الشاعر النصيحة من
الكاهنين ، فيقول :

يا كاهني عبقور هل حكمة اعدنا للفد بين العدد
ارسلها فوق رؤوس الوري منشورة على قصاص الجند
يلقني موج التقادير او اكتبها بالنار فوق الزبد (٢٦)
فيلقي اليه سطيح بسيل من النصائح والحكم لا تحتاج
- لسداحتها - الى جني ان ياتي بها . يقول مثلا :

تقيب في الافق طيوف الرياح
مبتطيات صهوات السحب
وعقب الليل شروق الصباح
ويغلف الشمس طلوع الشهب
وكل من في الارض من اغبياء
يجرون كالعميان خلف القدر (٢٧)

لم يستطع سطيح ان يكشف للشاعر حقيقة غائمة ، او ان يفتح
له دربا جديدة . فلا بد ان الشاعر كان يعرف - كما يعرف قراؤه -
ان الليل والنهار يتعالبان وان الغبياء عبيد للقدر . ولم تختلف من
هذه نصيحة سطيح للشاعر بالابتسام :

على فمي ابتسامة هازئة
تفلي بالسخرية الموجعة
اواجه النسمات الهادئة
بها كما اواجه الزوبعة
يا والف العمر على حكمة
مركوة كالفيح خلف الجباه
الحكمة الحكمة في بسمة
تمغض الهزم بها في الشفاء (٢٨)

ثم يتحدث الكهان شق ، فيبرر فرحه بخلقه على هذه الصورة ،
فيقول مثلا :

ما ضرني والواحد السرمد
اسم يحب جسمي بيدتين اثنتين

(٢٥) يقول المفلوف في مقدمة النشيد « سطيح وشق كاهنسان
اولهما كان لحما بلا عظام والاخر شق انسان له يد واحدة ورجل
واحدة وعين واحدة » .

(٢٦) م . ن . ص : ٢٣٦

(٢٧) م . ن . ص : ٢٢٨

(٢٨) م . ن . ص : ٢٤٠

(٢٩) م . ن . ص : ٢٤٢

(٣٠) م . ن . ص : ٢٤٣

(٣١) م . ن . ص : ٢٥٧

(٣٢) م . ن . ص : ٢٦٩

(٣٣) جاء في مقدمة النشيد الماشر : « العتقاء طائر خرافي عظيم
معروف الاسم مجهول الجسم » . و« كان الرخ طائرا عظيم الخلفة متى
طار غطى عين الشمس فخفيت وظلم الجو » . وفي الاساطير اليونانية
ان الفينق طائر خرافي يقطن في الصحاري العربية ويعمر اجيالا
كثيرة . وكان يحرق نفسه هيا ثم ينبعث من نفس وماده » .

أناهيد (٣٧) . يقول ان أناهيد كانت امرأة بغيا عشقت فارسا مر بها،
وامضى معها ثلاثة ايام ، ثم رحل عنها فحاولت اللحاق به فلم
تبلغه . فظهر لها الاله هبل الاكبر وقال لها :

هذا عقاب العهر فليعتبر ان ذاق طعم الحبمن يفجر (٣٨)

وطلبت من هبل الفلران فرق قلبه وقال لها :

حبك يا هذي كما شئت قلب السماوات به أجدر (٣٩)

وحولها هبل الى نجمة في السماء . ولا يفعل الملوفا هنا سوى
ان ينظم ما جاء عند الجاحظ ، فيحواله الى قصة مبررا سبب مسخ
أناهيد نجما .

والاسطورة الثالثة التي يرويها خرافة للشاعر هي اسطورة
لقمان (٤٠) . يقول ان هبل طلب من لقمان ان يتمنى امرأ فيعطيهامه .
فسأل اقصى عمر يعطى لانسان . فمنحه هبل مئتي اعمار سبعة نسور .
وانقضت اعمار النصور الستة ، وبقي الاخير فسماه لقمان لبد ،
ليكون كالدهر ازليا . وينهى لقمان ذات يوم منهوله القوى ،
فينظر النسر طريحا ، فيصبح به ان ينهى . فيحاول النسر ولا
يستطيع . ويهوي من عل ويفارق الحياة ، فيتوفى لقمان . وينهى
الملوف النشيد بقوله :

لا غرو ان ختم
طريقه العابسر
فهو له قدم
وهي لها اخر (٤١)

وفي النشيد الثاني عشر والاخير « المبقيون » ، يرى الشاعر
اكواما من الرفات فيخبره شيطانه ان هذه رفات الشعراء يحملها
شياطينهم الى عقر . ويتأثر الشاعر للمنظر فيتسائل لماذا يأتي
الموت كلما رأى نفوسا سعيدة ؟ وهل الموت نهاية ؟ فيسمع صوتا
منبثقا من بين الرفات ، يقول ان جسد الشاعر يموت ويظل حلمه
حيا في احلام الناس :

تا لله لا الاصنام ولا الخرافات
تهزّ منّا العظام ونحن اموات
تلاشت الاوهام واهلها ماتوا (٤٢)

ولكن ما يهز رفاتهم - كما يقولون - هو الحب :

ذاك هو الحب لصيق الثرى

ما لجناحي عزمه نهض

(٣٧) يقول في المقدمة عن الجاحظ « جعل العرب الزهرة امرأة
بغيا مسخت نجما وكان اسمها أناهيد » .

(٣٨) م . ن . ص : ٢٨٨ .

(٣٩) م . ن . ص : ٢٨٩ .

(٤٠) جاء في مقدمة هذا المقطع « وكان لقمان فيمن رآسته عاد
على وفدما الى مكة فجاءه نداء من السماء ان سل ما شئت فتعطي
ما سالت . فسأل عمر سبعة انسر فاعطي ذلك . وكان فرخ النسر يعيش
خمسائة سنة فاذا مات أخذ اخر مكانه حتى هلكت كلها الا السابعة
سماء لبد ، ولبد بلسانهم الدهر » .

(٤١) م . ن . ص : ٢٠٤ .

(٤٢) م . ن . ص : ٢١٨ .

التي جاء بها بمدلولات تخرج بها من محدوديتها الى حقائق مطلقة
تكسيها عمقا وغنى، فلم تعد الصورة تحمل ايعاءات متعددة بل اقتصرت
على مدلولها المباشر . ويمسود الملوفا في المقطع الاخير من النشيد
الى اسداء الحكم فيقول انه لا يجب لجميع ما في الاساطير من
خوارق ، لكنه يجب لان الناس ذوي العقول الصغيرة ، او الجهاجم
الضيقة - كما يسميهم - يصدقون هذه الاساطير . ويبدو ان عجب
الملوف ناتج عن سوء فهم لطبيعة هذه الاساطير . فهو يأخذ
بمعناها الحرفي فلا يصدقها بمدلولاتها المباشرة، ويخفق في ان
يرى فيها رموزا تتجاوز المعاني الضيقة الى حقائق انسانية مطلقة،
فيصبح موت الفيق وانبعائه ، مثلا ، تعبيراً عن رغبة دفينة داخل
النفس الانسانية تسمى الى الخلود فتؤمن بالانبعاث بعدالموت وتبر
عنه اسطورة فتغدو الاسطورة تحقيقا في عالم الخيال والفن لما عجز
الانسان عن تحقيقه في عالمه اليومي ، وتكون تمويضا عما فاتة في
الواقع لان الفن لا يعود اقل صدقا من حقائق الحياة اليومية ، ان
لم يكن اكثر صدقا منها .

وفي النشيد الحادي عشر : « احاديث خرافة » (٣٤) يروي خرافة
للشاعر ثلاث اساطير من الجزيرة العربية . الاولى اسطورة نصر بن
دهمان الذي عاد شابا بعد ان شاخ ، ففدا بياض شعره سوادا،
ونبتت اسنانه . ويقول ان جنية هي الشعرى الفميصاء (٣٥) ظهرت
له في منامه ، واعادت اليه الشباب :

سألته من انت قالت انا انا الفميصاء انا الشعرى
اختي اليمانية اخلت يدي وعبرت للصفة الاخرى
والجن بعدي التقت ادمي ونظمت عقودها الحمرا (٣٦)

يجمع شفيق الملوفا بين اسطورتين في هذا المقطع من النشيد
اسطورة نصر واسطورة الشعرى . والجمع بين عدة اساطير ، تكتيك
شعري جيد ، لانه يعني كلا الاسطورتين ، فينتج عن تفاعلها مدلولات
جديدة لا تحملها اي من الاسطورتين منفردة . ومن هنا يطرح
السؤال : ماذا أفاد الملوفا من الجمع بين هاتين الاسطورتين ؟ يبدو
لي ان الجمع بين اسطورتين نصر والشعرى لم يخلق جديدا ، لان
الاسطورتين لم تتفاعلا وان تجاوزتا . اذ لم يكن الجمع بين هاتين
الاسطورتين امرا حتميا . بل كان يمكن للملوفا ان يأتي بآلةجنية
اخرى - كانهيد ، مثلا ، التي يتحدث عنها في النشيد نفسه - دون
ان يؤثر ذلك على بناء القصيدة . وليس ذكر الشاعر لقصة الفميصاء
مع اختها سوى حديث ناقل لا يرتبط ارتباطا حتميا ببناء المقطع
الشعري . من هنالما يفعل الملوفا شيئا سوى ان كنس مجموعة من
الاساطير ، ولا اظن انه كان يقصد الى اكثر من ذلك . وليس هذا -
على ما أعلم - من اهداف الشعر .

والاسطورة الثانية التي يرويها خرافة للشاعر هي اسطورة

(٣٤) يقول في مقدمة النشيد « كان خرافة رجلا من عذرة زعموا
ان الجن استهوته فلبث فيهم زمانا ثم لما رجع اخبر بما رأى منهم
فكذبوه » .

(٣٥) يقول في مقدمة النشيد : « كانت الشعرى اليمانية مع
الشعري الشامية ففارقتهما وعبرت المجرة فسميت الشعرى العبور .
فلما رأت الشعرى الشامية فراقها اياها بكت عليها حتى غمضت
عينها فسميت الشعرى الفميصاء » .

(٣٦) م . ن . ص : ٢٧٨ .

خصوصاً به الجنة وهو الذي

مضجهم القتاد والقض

والحب في الجنة ما شأنه

ولا اذى فيها ولا بقض

القوة للنار وان ارمقت

اقدامه المواطء الرمض

وليتلفه شواطئ اللظى

وليتلهم بعضه البعض

فالارض ان كانت جعيماً له

وكان فيها نهماً الارض (٤٢)

ينهي شفيق المألوف كتاب عبقر بنشيد بمجد فيه الحب . فيقول ان الجحيم بحاجة الى الحب اكثر مما هي الجنة ، لانه يحول الجحيم هناء ، ويحرك رفات الاموات . ولكن المألوف لم يستطع ان يرى في الاصنام سوى اوهام ، وفاته ان العنم تجسيد عيني لحقيقة مطلقة ، كامنة في اللاوعي الانساني . وهي اكثر صدقا من الحقيقة العلمية ، لانها رمز ، والرمز تصيد لحقيقة نفسية مطلقة . كما فات المألوف التفريق بين الاسطورة والخرافة ، لانه لم يدرك اهمية الرمز . فالقصة التي تظهر وكأنها غير واقعية لانها تروي احداثاً غير هادية ، وغير «الوفية» ليست بالضرورة خرافة . فهي اسطورة تحمل مدلولات مطلقة وتعبّر عن الحقيقة الكلية اذا عالجهما الدارس بنظرة رمزية تكشف الابعاد التي تحملها . ولكن من يتجاهل التفسير الرمزي فلا يرى سوى العادة الخارقة منقطعة عن اي معنى غير مباشر ، يظن ان الاسطورة خرافة مضي زمان تصديقها بعد ان انتهر المنطق العلمي في الانسان .

ولكن ظاهرة هامة تؤكد وجودها في هذا العصر ، وهي ان الانسان عاد - وبحماس كبير - الى الاسطورة وعندها محذور الادب . وليس الادب الاسطوري الحديث منقطعا عن الواقع يعيش في عالم غيبي خاص به ، بل هو كما يراه النقاد الاسطوريون - وبخاصة نورثروب فري - «شرع هذا المذهب النقدي - قمة الالتزام الاجتماعي والانساني» (٤٤) . وهذا ما قرره النقاد الرومنطيقيون الايمان منذ مطلع القرن التاسع

عشر فوضعوا الاسس التي قامت عليها الدراسات الاسطورية النقدية حتى يومنا هذا . وقد ذكرت في بداية هذا البحث ما قاله هرد حول استخدام الاسطورة في الشعر من حيث ارتباطها عضوياً بالقصيدة ليس على سبيل جهد واع ملء فراغ ، لان الاسطورة في الشعر ليست مجرد بناء قصصي بل هي حياة القصيدة (٤٥) .

من هنا اطرح السؤال : كيف افاد شفيق المألوف من الاسطورة في عبقر ؟ انطلق للجواب عن هذا السؤال بسؤال آخر : الى ما يهدف المألوف في استخدام الاسطورة في شعره ؟

يقول المألوف في مقدمة عبقر :

فأساطيرنا العربية ، لم يصلنا منها غير القليل ، وهو على قلته مشوه مبتور ، ولكنه لا يخلو من مغاز غامضة ، وجب علينا سير اعماقها وارجاعها الى اصولها وشرح رموزها . وهذا ما عملناه في شعر عبقر ، فالاساطير التي لا ترمز الى فكرة خلقنا لها الفكرة التي نخالها صالحة لها ، وما كان منها ذا رمز جلونا رموزه وبسطنا في تصوير دراميه .

وبعد ان طبعنا «عبقر» بست (كندا) اناشيد عام ١٩٣٦ اجتمع لنا من المادة ما اعاننا على زيادات جديدة كلها اسطورية بعت ، فجننا اليوم نطرحها بين ايدي القراء في اثني عشر نشيداً . (٤٦) يتضح مما تقدم ان شفيق المألوف كان يهدف الى تعريف قرائه بالاساطير العربية التي جاء - ما وصل اليها منها - مشوهاً مبتوراً . ويشير المألوف الى انه يجب عليه ان يسير اعمال هذه الاساطير ويرجعها الى اصولها ويشرح رموزها ، وكأنه يقصد الى كتاب دراسة منظومة حول الاساطير العربية . وتتوفر له مواد جديدة فيشيد اناشيد ستة جديدة فينفي امكان ولادة القصيدة ولادة عضوية ، وينفي الشعر صناعة . اي ان شفيق المألوف كان يؤلف واعياً مع ان الشعر الاسطوري رؤياً تتخطى الوعي ، يدركها الشاعر بعنسه فتأتي صورة رمزية عينية مطلقة . فالشعر ليس مجموعة موائد تتوفر للشاعر فينظمها ، وكلما حصل على مادة جديدة اضافها ، بل هو اشراق تفرض فيه الرموز ذاتها على الشاعر ، فتولد الصورة الرمز ولا تصنع .

Encyclopaedia of Poetry , P. 541 . (٤٥)

يقول فيليب ويلرايت في مقاله « الاسطورة » ان ما يقوله هرد يعرفه كل شاعر مجيد .

(٤٦) عبقر ، ص : ١٠ - ١١ .

(٤٢) م . ن . ص : ٣٢٠ - ٣٢١ .

Northrop Frye , Anatomy of Criticism (Princeton , (٤٤) 1957) , P . 99 .

دراسات ادبية

من منشورات دار الآداب

د . طه حسين	بين آدم وحواء	د . زكي مبارك	مذكرات طه حسين
» »	التكسب بالشعر	د . جلال الخياط	من ادبنا المعاصر
خليل الهنداوي	شخصيات من ادب المقاومة	سامي خشبة	معيد رسالة الفران
رؤف خوري	سيمون دو بوفوار أو مشروع الحياة	فرانسيس جاكسون	الادب المسؤول
رجاء النقاش	كامو والتمرد	لدلولويه	اصواته غاضبة في الادب والنقد
صلاح عبدالصور	بابا همنفواي	ا . ا . هولشنر	وتبقى الكلمة

رقص المصايد

حين يلفحك النور والمقل اللولبية
تهوي على القمة العابقه
منجل الافق يرتج
تطفلك الريح ، تدزي رماد اخضرارك
تطوي يدك المناجل ، شمس
تعيدك جنرا نديا واغنية شاهقة
.. ويوقظك الفرح النازف ، ترهف سايك
ختجز الظين ينفد في تربة الخارج
في تربة الداخل تجهض الخفرة
هذا مخاض المواسم
فارقع دماءك واوقض دماء الينايع
خلفت على قدم الشمس .. ينكسر الغيم
والدفء همس ندي
حروف المشاعر تنبض هذا مخاض السنابل
طوق بكفك غمرا جريحا
وانخر في هبة عاشقه

تنشد والاجواء على سفن شمسية
تنبعث في الميناء
كسرى تسود عابقة بالثار
تظهر في سحب الزمار
بعد غياب الازمنة الذهبية
تنشد والايام تحرك ارجلها الخلفية
في كفك التاريخ المتدع
والالام الصدنه ..

الافق العربي يدوب على الهب الدموي
جنوبي هذا الزمن المتهدم يرتفع اللحن
وجنوبي هذا التعب الخائف
يصدر هذا الجفن
ومضى صدنا الازمنة المتهرئة
ندفنتها في الموت الضاحك ..
نرجع قبل الحزن ...

تأمرني اشواقك ان احصد اشواقني
شدت اغمار السنوات التعبه
وعلى المحراث العربي دموع من اطياف الموسم
بحر الذهب السائل
يتقيا في الوطن الدابل

بئر النار ، حبال من اوردة النار
كروم تجهض ، اشرة تتلوي !
بعد ليال يطبق جيل مقصوص الافكار
وبعد تلال تورق أمه
ريحك بحر من اجراس القمح
واشرعني تتلبد بالفرح الجوري
ومزمار الصوان يردد اياما مرتفعه
بعد جبال يطبق جيل مقصوص الافكار
بحر من انفاس القمح ..
وداعا ابتها القبلية ، ابتها القبلية
حين يقد الشوك سائدا جسدي ،
موسمك الجسدي يكون ضرير النضج

ظامنا اودع رأسي بين كفك وامضي ..
عندما ينتصف الحزن على معبر تموز المحنى
وتطل الذكر الناعمة الارياش
من باب السكينه
أبدلي من أناشيدي كشلال
واجري عبر افراحي
واجتر طواحين الهواء
صاعدا من ذكري ، مسترسلا بالعدو
في كفي منهر
وعلى اجفان اثوابي غبار الزمن الراكض قبلي
نحو أبراج المدينه
اقلب الارصفة الخضراء
حتى الصفحة الصفراء
اصحو في غبار الفارس الراكض خلفي ..
ظامنا ابلع اسوار المدينه

علني احصد هذا اللحن صبي في القناني
بعض ما عندك من صحو ، فبعضني
جارج والبعض صادق
علني أعلن ذاك الجيل الغاضب ، في غاباتك
البيضاء رقصات الفؤوس .. الساعة الان
اشارت لاقتراب الريح من أعلى الطواحين
استعدى ، الساعة الان اشارت
لابتداء القم الفاقعة اللون ، اشارت ..
انني اعرف هذا اللحن (ما عندك من صحو

وما عندك من ماء وشتى امسيات)
فانزعي رأسي من كفئك
هذا مخرجي في الحلم
حيث القمه الكبرى اشارت ..

متى يهطل الصيف تمتد حول السنونو
زوايا وذكري مفارق
وتنأى سطوح وترقى مع النغم الطالع كالسفع ..
ان يهطل الصيف ..
للدفاء اشرة من نحاس مجلى
وارصفة من نفسم
قفي حيث تخطو جراحك ،
حيث يخضر تيهها رمادك
شمسك بين يدي وريحك مغولة بالهوى ،
وقد يسقط الظل في القلب
يمتد في الغربة السنديان ، ارفعي عن يديك التعب
وشدي الذراعين واغرورقي بالسعادة
يهطل ادفء من ثوبك . في الباب انشودة :
ثوبك بين يدي
وعريك بين يدي
وحول يدي القلادة
على الجفن نسر . تعدد ضوؤك
وردك تحت يدي
وشوكك تحت يدي
وتحت يدي الولادة ..

موسم الغربة ممتد
من الشاطيء حتى القدمين
فجر هذا اليوم
غاص الحارس النائم في اليقظة رغما ..
سقط الحزن عن السلم واستلقى
على جمر القبيلة ..
فجر هذا الفرح الظامى آبت
من صحاري السنوات
نبضات تحمل الاحمر والاقصر والداني
وتحتل الخليفة
هذه العوبة السيف
وهذي امتي
تنزع من سرتها سيف الخليفة ..

.. بالامس هربنا على الحدود احلاما وافكارا
تسلقنا مهاوي اعصر الرعاة
واجتزننا انين القبو .. لوحننا
بفانوس ومهرجان :
(خذوا قلوبكم الى مقابر الاشعة . اغرسوا
صفاركم على صدى الخراب

تنبت البيوت في اللهب)
على الحدود

تبيس الايام مرتين في السنه
وتزهر الاشواق

ساعتين في الدقيقه المرتطه
بالامس هربنا من الجنوب اعينا
لزمان اعمى ، بلا سبب ..

(خذوا قلوبكم الى مقابر الاشعة . اغرسوا
صفاركم على صدى الخراب
تنبت البيوت في اللهب ..)

كما انهر مرتحل في الاجثة تقصي ذراعيك
تدنيهما ، فيهما الموج واظل ..
تصعد والصيف يثزل في العاصفه
تمسك بجلدك واقطع صحاري المواسم
فعند التقاء الكرامة بالارض
ينتظر الفجر فوق الجواد المفبر
وبعد الصخور الجريحة خنجر
وبعد الصخور الجريحة خنجر
تمسك بجلدك واقطع صحاري المواسم

كما النار زاحفة في جفون الحكايه
تطلين خلف جياذ الاشعة ، تجرين
فوق الرؤى الدائرية
في فمك السيف عبر يديك السنابل :
سنبله تمسح الامس عن وجهك
سنبله ترعش الذكريات
واخرى تجر البداية ..
وفي ثوبك الصيف يطر زهوا ..
انا الشاطيء البكر انت النهاية
كما النار هادئة تعبرين
تحت القمم
وفوق القمم ..
والنار طعم المباح .. تخفي السعادة قلبي في
موسم ضيق
جرري شعرك الان في الريح
واسترسلي في التقارب
ولي جناح التداعي
انا صيفك الان ، كل الحصاد المبعثر
وكل التلاحم ، اودى زمان التساقط
هذا انا جيد
نابت في الخرائب ملتحم بالابد
وحين المسالك تعبرني .. تعبرين
ويبلر خلفك هذا الجسد

بيروت

النافذة والجدار

بالسياجات ، لا يرى الا من نوافذ بيتنا العليا ، مملوءا بالنفوسات والاسواخ وقطع التنك العتيقة ، وفي زاوية منه قامت شجرة السى جانب الحائط فاحتضنته ولفت حوله اوراقها . كان الهواء يصفع ببرودته وجهي ، والانوار توترت والظلال تنسحب الى الاشجار . وفي الزاوية رقدت كومة كبيرة من الفضلات مرسله رائحتها العفنة .

كنت أتحرك في الهواء الرطب الساكن . أتحرك بخفة . امشي على رؤوس اصابعي . تطلعت الى السماء . كان ثمة سحابة آتية من البحر تقترب منكرة بالطر . كانت قد وصلت في تقدمها الى وجه الشمس فحجبت كل الظلال ، وخنقت كل الانوار الوردية التي تراجعت وهربت من جوانبها ، فرق غابة الصنوبر الكثيفة التي امتدت على خط الافق . في السكون اصطدمت رجلي بعلبة تنك . سددت ضربة من حداثي الى الحائط . جمعت بيدي قبضة من الاحجار الصغيرة وجلست على حجر كبير قرب الحائط وبدأت ارمي بالاحجار على علبة صفيح نيتها على حافة السطح . تناولت بعد قليل « النقيفة » من جيبي واخذت اضرب الهدف . كان ذلك مسليا للغاية . وجدت فيه لذة رائعة . كانت علب التنك تتساقط من على حافة السطح ، فاضع مكانها فوراً واحدة جديدة وهجاءة في اللحظة التي وضعت حجرا مروسا في النقيفة عندما رفعت عيني لكي اصوب نحو الهدف رايت قطعة سوداء ملطخة ببقع زرقاء تمشي على حافة الحائط . كانت تمشي ببطء . كان سوادها وزرقتها يرتفعان الى السماء التي ماتت كل اضاءها الان ولم تخلف الا الرماد . « ساصوب نحوها » فكرت بهذا . ودون اي وعي مني كان رباط « النقيفة » قد قذف بالحجرة المروسة الصغيرة . لم اسمع صوت علبة الصفيح وهي تنحدر من على حافة السطح . احسست ان القطعة المروسة الصغيرة لم تصب علبة الصفيح بل شيئا ناعما وطريا وحيا . اخذتني الرعب فخطوت بسرعة الى الحائط . كانت القطعة قد اصابت القطعة التي وقفت بلا حراك بالقرب من كومة القذارات . كانت تتطلع بوجهها نحوي . عندما اقتربت اكثر لاحظت ان عينا واحدة من عيونها الخضراء تومض في الظلمة . اما العين الاخرى فقد انبثق منها دم لطخ الفراء . كانت العين قد بقيت مفتوحة : دائرة من جوهر براق كانت قد تكسرت لقطعا صغيرة صغيرة ، وانبثق منها دم قليل .

عندما رايت القطعة كنت عاجزا تماما عن الكلام والحركة . لم اخف من العين الخضراء التي تهشمت وغطاها الدم ، بل ان حركة القطعة التي تجمدت في السكون قد اربعتني ، ووجهها الرمادي الكثيف يرنو الي في تلك الوقفة الساكنة ، اطارت السكون من قلبي وذرت مع رذاذ الازهار المحترقة . كنت أخاف ان تنقض القطعة علي وتنشب اغمارها في . ولكن شيئا من هذا لم يحدث . كانت نظرة القطعة

عندما كنت احمل الكتب بيدي ، والبس بنطلونا قصيرا ، عندما كنت في الثامنة ، كنت اعود راسا من المدرسة الى البيت . وفي ذلك اليوم ، عدت الى البيت وكانت الشمس دافئة تفرش الحرارة والتخدر في جميع الانحاء . القيت بجسدي على المقعد الطويل ، وتطلعت الى اللوحة المعلقة على الحائط . كانت لوحة غريبة لم ارها من قبل . لا بد ان « رفيق » قد اقتطعها من الكتاب الذي استعاره من مكتبة المدرسة . انها تمثل طفلة صغيرة ، تتطلع الى شمعة وتركع ببراءة جلوة ، ممسكة بيديها كأنها تصلي وتنادي وتستغيث . عندما انحدرت ظلال الغرفة الى اللوحة ، شبكت يدي ووضعت رجلي على الطاولة . اتجهت بنظري الى الشمس والى الاشجار ، ثم رحل نظري بعيدا الى البحر الرمادي الذي لاح خطا بعيدا متماسكا . ثم رجعت هيناي الى اللوحة والى الفتاة التي ركعت واخذت تصلي لشمعة بدأت تذوب وتلويب .

نهضت من على المقعد . كان في جيوبي اشياء ثقيلة . بعض اكواز من الصنوبر والبوط ، كنت قد اقتطعتها مع رفاقي ، في فترة الظهر من حديقة مدرستنا التي تنثر فيها عشرات من اشجار الصنوبر والبوط . كنت قد غفلت تماما عن اللوحة المعلقة على الحائط . كنت اشعر بحرارة غريبة تدفني الى الخروج قبل ان يطرني الظلام الى حزن نفسي في البيت الذي ران سكون عميق عليه . كنت اود الذهاب الى الفناء المجاور ، الذي يفصله حائط كبير عن حديقتنا واللمب هناك وتجربة شيء جديد عثرت عليه صدفة في درج طاولتي في المدرسة .

قمت من على المقعد وخرجت علسي اطراف اصابعي . تغطيت الدرجات القليلة واخترقت الباب . عندما اصبحت في الحديقة ، كان الهواء قد بدأ يثير بعضا من برودته على وجهي . اتجهت بخطواتي الى الحائط . عندما وصلت الى الثقب الذي اصل منه كل يوم الى الفناء ، القيته مقلقا باحجار كثيرة . كانت الاحجار مركومة بلا ظلال . كان باستطاعتي رفعها من مكانها بسهولة ، ولكنني عندما رفعت يدي لافصل ذلك ، احسست بشيء غامض يمنني . « ولكن الا تود اللص ؟ » . « ان تجرب النقيفة اليوم ؟ » كان الحائط يعلو طويلا في الجانب المقابل ، اما في الجانب المواجه لحديقتنا فلم يكن يعلو كثيرا . وكان باستطاعة اي كان اختراقه بسهولة . القيت بالاحجار المركومة في الثقب بعيدا . رفعت رجلي وتطلعت ثم صعدت وجلست على الحائط ، وهزأت رجلي فرحا . هبطت بعد قليل الى الارض ، والقيت بوجهي وبصدري الى الحائط . رحلت عينا الى البيت الذي اضيئت بعض مصابيح . كان الحائط يحيط بالفناء من ثلاث جهات . كان ابيعي كلسيا ، رصفت بعض القطع الزجاجية على حافته ، محاطا

الوحيدة وانجاهها نحوي مملوءة بكثير من الدهشة ، لا الحقد . كانت نظرتها تقول « وما الذي فعلت لك ؟ » . كان الهواء قد بدأ يتكسب الحديقة والغناء ويندي الاقدار والتراب في عيني . انطلقت اصيح « بست .. بست .. يلا من هون » اخذت الموح بلراعي للقطعة « يلا .. يلا » وعندما انحنيت لكي التقط حجرا جديدا ، عندما رفعت رأسي كانت غلبة الصفيح موضوعة بعناية فوق حافة الحائط . اما القطعة فقد اختفت تماما . شعرت بارتجاف عنيف يمتلكني . رميت « النقيفة » وانا اسب واشتم . كان الظلام يزداد حلكة عن ذي قبل . لقد تآذت بعض انصايح الكهربائية في نافذة بيتنا العليا . اسرعت اسلق الحائط . مشيت الى البيت . اخترقت ظلال الانصاف . لقد اختفت الظلال من على اوراقها تماما الان . ولم يبق الا الرذاذ الابيض المتهاطل منها يسقط الى الارض ويغطيها . شممت بعض بقايا نار هامة عندما وطئت المطبخ . كانت رائحة الطعام لا تزال . ولكن لم يكن ثمة من احد . كان الجميع قد رحلوا في زيارة لامي التي كانت ترقد في احدى المستشفيات البعيدة . كنت وحيدا .

عندما اخترقت المشى فكرت : ان القطط تجلس في الامسيات في المطبخ امام النار تنتظر ان تلقى يد اليها ببعض بقايا الطعام . بعد ان انتزعت احدى عينيها ؟ هل يجب علي ان اقتلها ؟ وحتى لو قتلتها هل سانجو ؟

هل يجب علي ان اقتلها ؟ وحتى لو قتلتها هل سانجو ؟

عندما وصلت الى المشى اخترقت الظلمة الرمادية وقفلت راجعا الى المطبخ . كانت واقفة هناك . شعرت بفراها يلمس رجلي . صرخت وسط الفراغ الساكن ، وفزت الى غرفة الجلوس . لم تكن الظلمة هناك اقل ، بل اكثف واشد . جربت ان افتح زر الكهربا ولكن النور الساطع اضاء الغرفة للحظة ثم انطفأ فجأة وتركني غارقا في الظلمة الكثيفة . كنت اشفق وانا احاول ان اعيد الكهرباء الى الاضاءة من جديد . لم يكن هناك من اثر للقطعة . ولكنني لم استطع ان امنع نفسي من الارتجاف ، كان جسدي يحاول ان يهرب مني كجواد يحاول ان يرمي بقائه الى الارض .

وعندما وصلت الى المشى كان الشيء الاول الذي وقعت عليه عيني هو القطعة . كانت مختبئة تحت احد المقاعد ، تنظر الى بعيني الخضراء الوحيدة . لم تمد الدهشة تظهر على وجهها ، بل اختبأت مقوسة ظهرها وهي تستعد للانقضاض . اخذ قلبي ينبض . تراجعت الى الخلف ونلمست طريقي الى غرفتي . تذكرت فجأة الصورة والفاة التي تصلي لشمعة اخذت تلوب وتلوب . كنت اود ان احتمي بشيء . المس اي شيء . لم يكن هناك من احد . لم احس بالقطعة وهي تبغني . لم اشعر بها الا وانا اغلق الباب . كانت امامي بوجهها الذي رفعت به بفراسة نحوي . حاولت ان اجد شيئا على الطاولة مسطرة أو كتابا اهوي به على القطعة التي اخذت بمطاردي . لم اعثر على شيء . احسست بالشيء الثقيل في جيبتي . اخذت كوز الصنوبر وقذفته بكل قوتي نحو القطعة . لم اسمع الا صوت زجاج النافذة وهو يتكسر ويتشقق ويتناثر الى الارض . لكن القطعة لم تختف . عبرت عيناها الى الصورة الباهتة لفاتة تصلي لشمعة لاحت لي كان اشعتها تموت تماما . كنت اود الهرب من القطعة التي فوست ظهرها الان . خطوت بسرعة نحو الباب . قبضت على مصراع الباب واخذت اراقب حركات القطعة . كانت تدور وتدور وسط هالة حمراء انحدرت اليها من ظلال الفسق ، كانها تحاور وتلمب وتطارد ظلها . فتحت الباب بسرعة . ركضت الى غرفة اخي الخالية . فتحت الباب . اغلقته وادرت المفتاح .

كانت الغرفة دافئة ، والاشياء تتناثر في فوضى على الارض وعلى الطاولة . تكلمت الى مصباح طاولة الدراسة والى مشجب الملابس ، وقد غرقا في نور وردي شاحب . جلست على حافة الكرسي وانا

استمع الى الريح وهي تثير عاصفة من الفبار الاصفر ، يحمل الي عيسر الازهار المحترقة . وناما هذات نفسي . مشيت الى « انصواف » ورميت نفسي مستندا لافئاص راحة قليله وانا افكر وانظر . سمعت اصواتا غريبة لمخادبه حاسته تدور في اعرفه المتجوزه . ليس هناك من احد . من هو الذي يتحدث ؟ وسجده اربيع صوت يعن عن نفسه . انه يعلن حيوانيته وشهوته . فبت بسرعه . ضحكت ابواب . رأيت القرفة تغرق في الرماد الاسود ولا يبين شيء . كان ظل يعادر القرفة بسرعة . انظر كان لامرأة شفاء . انها احدى جاراتنا . وبعد ان غاب الظل واخفى كل شيء . برز وجه اعرفه . كان وجهها مدورا لرجل يبلغ الخامسة والتالين ، وجه اعرفه تماما . اغلقت الباب بهدوء ساحق ، دون ان يصدر عنه اي صوت . لم ادري ماذا افعل ؟ ماذا رايت ؟ كيف سأتصرف . وفجأة تتحرك اشياء . وتقيب ظلال وخطوات . حاولت ان افكر . فكرت بالصورة . فكرت برفيق . فكرت باخواني ، اللواتي ذهبن مع اخي لزيارة امي التي ترقد في مصحة بعيدة . ولكن عينا . جلست قرب النافذة ارقب الريح وهي تكس ارض الحديقة حاملة معها الازهار المحترقة . بقيت مدة طويلة اطلع وارقب وانتظر . امتصني السكون ، واحتضني والقاني ضحية نوم عميق . عندما افقت فتحت عيني وسط الظلمة . وفي الحال امتلات الدار باصداه اصوات فتيه . كان رفيق قد عاد مع نهى وامل ، من زيارة امي . ها هم يشيرون في الدار الحية من جديد . كنت قابعا وسط السرير متشابك الساقين ، ورأسي ملقى على صدري بين كفتي . كنت اغشى عيني ، وانتظر مندهشا . تعرفت على صوت « امل » الرنان وسط الاصوات لم تأخذني رغبة في القيام . تكومت على نفسي ، وسمعت من جديد صوت امل .

– اين انت .. لماذا لم تفتح النور . الم يات ابوك بعد ؟

– ما يعرف . الكهربا مقطوعة .. يا الله ليش طولتوا ؟

ظهر وجه امل وهي تحل شالها وترميه على السرير .

– ما في كهربا .

احسست انني ارسف في قيود العذاب . اشحت بوجهي . ترى من سيفتح لي ذراعيه ؟

– تعال .. سنصلح « الفيش » .

اسرعت الى « الفيش » المتحسرق انتزعته من آلة الكهربا الاتوماتيكية . وافحصه . ثم احضرت سكبنا صغيرة ، انتزعت بعض الاسلاك الرفيعة . وفي لحظات كنت قد اعدت تركيب الفيش بسلك دقيق جديد . عدت الى غرفة الجلوس مع امل كي اعيد تركيبه في آلة الكهربا . عندما اغلقت كرسيي ابي ، رأيت القطعة مرة ثانية تتقدم نحوي رافعة احدى رجليها ، مرسله عيناها الوحيدة نظرات مستقيمة الي ، فاتحة انيابها . غمرني الرعب مرة ومرة بعنف وحشي . « هالمرة بدي اقتلها » اخذت الملف من على حافة آلة الكهربا ، وفي نفس اللحظة مست يدي « الفيش » وبصرخة الم صاعق هزني التيار ، فوقعت على الارض ورشيش دم ينبثق من يدي . لم اشعر الا بيدي امل تتشالني من كفتي ، تصرخ وتصيح وتستغيب . عندما لاحت الاضواء الرمادية الباهتة استولت علي برودة قاسية ، تركتني مفميا علي . كان اخر ما سمعته آهات ونحيب لا اسم له .

عندما افقت كان شاش ابيض يلف يدي . والوجسه المتألق ذو النظرات القاضية الوجه الذي اعرفه جيدا .. ابي يقول :

– هكذا .. هكذا تفعل بنفسك . انك حقا لشيطان .

عيناها كانتا تعلقان بالنافذة ، بالصورة الملونة ، بفاتة تصلي لشمعة كان نورها ينبعث وهاجا تذكر فجأة المرأة الشقاء التي كانت ترفع يدها الفضية الى وجهها . كان وجهه يلح علي يملاني مرة ثانية بالارتجاف فاصبح بلا وعي :

– اريد امي اريد امي اريد امي .

بيروت

عبد الوهاب اسما عيل

لمحظلات ذاتية جدا

وربح المعانة في كل باب

(٢)

مرة عشبة الانتظار ..
ومر هو الحزن .. مر هو الحزن ..
— طال القضا في ركاب القوافل .. —
يا وطننا
خبره بكفاف ليايه .. يا وطننا
موته بكفاف بنيه ..
طلعت علي من الارض ..
اقحمتني فيك ، ذبت خلال الشوارع ..
خلف ثياب الجنود ، ونهر الدماء
يحكم الطوق حول الدماء
قلت لي
ان حزنك يورث ، وجهك يورث
جرحك يورث ..
حتى شبيت عن الطوق ..
يا وطننا .. المح الارض تحكم فيك الحصار
.....
مرة عشبة الانتظار

□

(انه الجرح تفس فيه الوجوه ، الدوائر
تنهض من قعره ، الموت ..
يهد بين العيون وبين العيون
ففكرو ارتباط دمي عن دماكم
وخوضوا مع الخائضين)

الموصل (العراق)

(١)

(في سماء وقد علم الله ان بها فوق ما يعدون
تشرق الشمس من جناحه المشرقي
وفي جناحه المغربي تغيب ..
وفي ظل هذا وهذا غدا يحشرون
ولهم قصة لم تلدها الظنون)

□

يلد البرق وجهك ..
تأتين من خلل الدمع ..
تأتي طيور من الشرق تنزع عنك الرداء
كنت واقفة في حريق ثياب الطفولة ..
جسمك ..
يرتج كالسيف ..
يرتج كالماء ... المح
يطلع الان من كوة في السماء
ثم تمضين ..
صدرك مذبحة للعصافير ..
تنهض من حذك المدن المستقلة ..
والمدن المسكات الرداء

□

بيننا الان ان تقفي وتعودي الى النار ..
ان تقفي فوق حد دمي
شارع يرتمي بيننا والضباب ..
وما نحر البدر وما ترك الفاتحون ..
لن تكتبين العرائض ..
وجهك خارطة التهرب الازلي

عدة زوايا للنظر : أنماط في القصيدة العربية الحديثة

(١) شعر الثورة وحرفياته :

ان الثورة اسلوب في التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بغيرها
اولا ، وان لكل ثورة اسلوبا خاصا ينبع من طبيعة الظروف الموضوعية
والتاريخية المحيطة بها ، في التعبير والتغيير . والشعر الذي هو
اسلوب من اساليب التعبير والتغيير ، تشكل خصائصه وحرفياته من
طبيعة المرحلة التاريخية والتجربة الحياتية . ولما كانت الثورة ،
اساليب ، والشعر اسلوب من اساليب تغييرها وتعبيرها ، فمن
الطبيعي جدا ، ان يكون لشعر الثورة خصائصه وحرفياته التي تنبع
اساسا من الممارسة اليومية للعمل الثوري ، وتنشأ بتطوره . نجد
ذلك في جميع اشعار التي هي نتاج الممارسات الثورية اليومية والتي
ساهمت مساهمة فورية في الثورات والنضالات الجماهيرية ضد
الامبريالية والقوى ، وعمليات التحول الاجتماعي - كما هو مثلا في
اشعار ماياكوفسكي ابان ثورة اكتوبر وبناء الاشتراكية . واشعار ايلوار
واراغون ابان المقاومة واشعار كومونسة باريس ، وشعر المقاومة
الفيتنامي .. الخ .

ان الشعر هنا ، الاندراك المتصور للثورة واسلوب من اساليبها
العملية في التغيير والمقاومة والقتال .. انه دمها والتصور الجماعي
لها ، حتى اللافتات والشعارات تغدو من حرفياته بالضرورة . ليست
هي لافتات وشعارات الثورة ؟ ليست هي الصياغة المكثفة لمواقف واما
الجماهير .. ؟ فاذا كنا نقول : ان المضمون هو الذي يختار الشكل ،
فلماذا لا تختار الثورة ، شعرها وشعاراتها .. ؟ ولماذا لا يكون الشعار
جزءا من حرفيات شعر الثورة ، ما دام هذا الشعار ، هو الصياغة
المكثفة لاهداف الثورة ، والتعبير المجازي المكتنز بكل الشحنات
العاطفية والفكرية لجماهيرها ؟

ان الحقيقة التي لا مراء فيها ، ان بعضا من شعراء الثورة
الفلسطينية المسلحة ، استطاعوا ان يوجدوا لهم اسلوبهم الخاص .
اسلوب الشعر الذي ينطلق من ساحة المعركة ، ومن التجربة النضالية
اليومية على مختلف الاصعدة . ومن اولى حرفيات هذا الاسلوب :
تجسيده الحي لواقع التجربة الحياتية : اليومية للانسان الفلسطيني
المقاتل - الكادح . وهي تجربة متغيرة اسبغت عليها طبيعة حياتهم -
حياة التشرد والفقر بكل مدلولاتها ونتائجها - خصائص متفردة .
فقدان الارض مثلا ، ادى الى شدة الالتصاق بها ورفض التقرب في
العالم .

اني ازمع - ان بعض شعراء الثورة الفلسطينية اكثر شعراء
العربية قدرة على تجسيد النزوع الانساني الى الارض والالتصاق بها .
انهم اشد التصاقا بتراب فلسطين من كثير من الشعراء العرب الذين

يعيشون نوى تراثهم . وهذا بالتأكيد له اسبابه .

وهذا الالتصاق لا يأتي من كثرة ذكر اسماء الارض ، والتراب ،
والوطن .. كما قد يوهم البعض ، وانما يتجسد في ذلك العمق
الروحي الذي له رائحة الدم الحار ، والذي يفوح في جو القصيدة وفي
كل مفاصلها . فالقصيدة هي الوطن ، ترى اشجاره وجباله ، وبياراته ..
ومياهه ، وتشم ازهاره وبرقائه .. وتلمس كل حجر فيه .

ومن ملامح هذا الالتصاق بالارض وبالشعب ايضا ، وهو من
حرفيات الشعر الفلسطيني ايضا ، وشعر الثورة بالذات : الاغاني
والاهازيج والواويل الشعبية .. ولا اقصد مجرد التضمين الذي يبدو
فسريا لدى البعض ، انما اقصد المجري الروحي الاصيل ، يصب
في نهر الثورة . الثورة التي صارت مضمونه وشكله معا .

ان لكل قطر عربي دون شك ، اهازيجه واغانيه .. ولكن في
الوقت الذي لم تستطع هذه ، النفاذ الى الشعر لتصبح جزءا من
روحه واسلوبياته الا في النادر ، استعالت هذه الى دم يجري في
القصيدة الفلسطينية . لماذا ؟

ان هذا ليس من اختراع احد . انه اسلوب الثورة ، والثورة
لا تغترع اساليب من العقل المجرد ، ان اسلوبها هو اسلوب
الجماهير وتفكيرها اليومي المتطور حسبما تتطور الثورة . والاغاني
والاهازيج الفلسطينية هي اسلوب من اساليب التفكير والممارسة اليومية
لدى الجماهير الفلسطينية . انها اغاني عمل في الخندق ، والمخيم ،
والسقاء والعرس والماتم . والحرب .. الخ ولذا كان طبيعيا ان تكون
جزءا عضويا في القصيدة . القصيدة التي تصدر عن الجماهير ،
وليس عن شاعر يعيش اغترابه عن الجماهير ذلك لانه شاعر مع
الجماهير ، متواجد معها حيثما كانت ، ولهذا ايضا نجد تلك
البساطة والمفوية في الاداء .. التي هي عفوية وبساطة الجماهير . وهي
من ميزات هذا الشعر ومن حرفيات اسلوبه .. ان صانعيه مثل صانعي
الفخار ، اخص ما يميز عملهم : البساطة والعمق .

اذن : البساطة والعمق ، والالتصاق الشديد بالارض ، وادخال
الاغاني والاهازيج .. واستلهم المواقف التقدمية والثورية في الثقافة
العربية الكلاسيكية ، وتجسيد الحياة والنضالات اليومية .. من اخص
خصائص شعر الثورة الفلسطيني .

هل يعني هذا ، ان الشعر العربي الاخر لم يصطنع كل هذه ؟
بلى ، ولا .

لقد اصطنع الشعر العربي الاخر ، كل هذه ، لكنه لم يستطع ان
يجعل من هذه كلها او بعضها ، جزءا من حرفياته ، لقد ظل معظمها
طافيا على سطح الشكل ، او محشورا في معدة القصيدة حشرا .

مجاهد) .. وهنا تبلغ الحكاية ذروتها الدرامية ، حيث يصاب الجميع بالذهول ، ويلتهم حزن عميق :
وقد يستفيد أحيانا من اساليب الادب الحكائي العربي المعروف
كألف ليلة وليلة ، في قصيدته (نخلة عمان) :
(وادركني ، مثقلا بالكلام ، الصباح
ولكنني لا أريد السكوت
فصندي الكلام المباح
وفي خلدي موعد لا يفوت ...)

وتأخذ أحيانا أخرى صيغة الحكاية - الرؤيا ، مستفيدة من
الموروث الأدبي - خطبة الحجاج ، والقرآني - سورة يوسف - لتنبئ
بان شعبا سيجهي ، يقطف رؤوس الطفاة التي أينعت وحن قطافها ،
وان نهرا - لعله الأردن أو رمز الحياة - سيشهد دون خوف من تنامي
هذا الشعب وعظمته ، وضالة الملك الجائر وتفاوته :
(تخبرني الاجراس ان حزمة من الرؤوس أينعت ،
وان فينا قاطفا يأتي على هيئة شعب ،
في يديه غابة من الإيادي ،
ولعينيه فيون مئة ،
وفي خطاه وطن ،
وفي فصوص حزنه وطن
وان نهرا سيقول كلمة الحق امام الملك الجائر
من سنبلة تفسر الف حبة ،
وان كل حبة قبلية ،
تدور حول الملك الجائر ،
ثم يؤمر السيف ان يوجع صوت النهر ،
ان يظمره ،

وان ..

وعندما لا يقدر السيف ان يفال نهرا يختفي ،
وتختفي الشائق
فتكبر الحداق
ساعتها ، تخبرني الاجراس ان ساعتها حانت ،
وان سيدا يفادر الصليب ،
يغتني بيعته الرجال والطريق ،
تبكي فرحا مدنية ،
وتكتسي ، بثارها ، المدينة
تخبرني الاجراس ان اخسي العزيز
تخرج من حنادها وتتبع الساري على المياه
فتفتح الجسور صريرا لها ،
وبدا الحياة .

٣ - ثم ان القصيدة لدى دحبور : غناء . غناء حزين ، عميق
الحزن ، تتشربه دون ان تحس انك مغمور فيه ، فاذا انت مثقل به ،
مثل الشجرة التي تثقل نفسها بالثمر دون ان تقصد الى ذلك :

(عيني يا عيني يا وطني
يا فاتحة الامل القتال ، وفاتحة الشجن
اخرج منك ، بعد رحيلي فيك ، فلا القاه
ارتد وحيدا ،
واقول : لعلك .. اعرف انك لست بعيدا

..... الخ .

ويتعارض مع هذا المفهوم - القصيدة غناء - ويكون وسيلة من
وسائل اغناء قدرتها على التفسير والايصال ، والالتحام بالتجربة
الخصوصية للشعب العربي الفلسطيني : الاغادة من الموروث الشعبي
الفنالي : (اهازيج ، واغاني اغراس او مالم او حرب ..). خذ مثلا

ميزة شعر الثورة الفلسطيني ، انه جمل من هذه الخصائص،
خصائص تميزه ، اذ احلها جزءا عضويا ضروريا من حرفيات الاسلوب،
وجعل الاسلوب لصيقا بمحتواه ، او هو هو . وجعل القصيدة وكأنها
القصيدة التي تكنها الجماهير ، لا الشاعر المنفصل عن الجماهير.(١)
في (طائر الوحدات) (٢) لاحمد دحبور ، والذي نعد نموذجاً
طيباً لهذا النمط الشعري تتجسد معظم خصائص هذا الاسلوب .
فالتجربة لدى دحبور تتميز بحرارتها وصدقها وغفوتها ايضا . انها
تملك من وسائل النفاذ الى ذهن ووجدان القاري - او السامع - ما
لا تملكه غيرها . فالقصيدة لدى دحبور تتميز بـ :

١ - انها تبدو لك وكأنها تتحدث من وسط الجموع . او كان
الجموع هي التي تتحدث لك ببساطة ، ولكن بعمق :
الجموع المغتربة ، في نقتها وصور حياتها ، في غضبها ورضائها.
ان الجموع هي « الكورس » الذي يكون فيه الشاعر واحداً من
المنشدين :

(ولكن ، يا هنية ، ما لانباء العمومة لم يطلوا بعد ؟
وما للخيل تسرج والطبول تدق لي عن بعد ؟
اموت هنا .. ونخبي يشرب الركب
الا لا براتهم من دمي عمان
غدا .. ماذا يقول الغد ؟

اما في الارض .. من طرف المحيط الى الخليج ..
يد .. ولو بتحية تمتد ؟

على جبل الطاب امامهم ، ولاجلهم ، حُمّلت الاثام من الصليان
ولن يجدوا لهم علدا فما شُبّهت حين صليت »
٢ - والقصيدة ايضا ، تأخذ لون الادب الحكائي ، او الحكاية
الشعبية التي تحتفظ بتسلسلها ، وبكل عناصر الدهشة وعلامات
الاستفهام . ولكن دون ان تولع نفسها في الحوادث الخرافية ، فلها
من صدقها وواقعيّتها ما يجعلها « خرافية » ! لا تكاد تصدق ،
وخاصة تلك التي تتحدث عن مجازد ايلول ١٩٧٠ وتساقط الشهداء.
مذكورين باسمائهم :

في قصيدة (صفحة من كتاب الاغوار) مثلا ، نموذج واحد لهذا
الذي نقول : فهو يبدأ بالحديث أولا عن العنصر الأكثر اثاراً في
الحياة ، وحياة (مجاهد) وهو : الفرح والحب . ثم يتعمق هذا
الاحساس بالحياة والتوق اليها بالحديث عن المحبة وجمالها . ثم
فجأة ينطفئ هذا الحب وتنقطع الحياة عن الجريان (- باستشهاد

(١) ينبغي ملاحظة ما يأتي :

اولا - اني اؤكد على شعر الثورة ، شعر الشعراء المهمن بالثورة
فعلا لا الشعر الفلسطيني بشكل عام . ولهذا يمكن ان يضع القاري
نصب عينيه مجموعة (قصائد منقوشة على مسلة الاشرفية) عامة ،
وشعر احمد دحبور وخالد ابو خالد خاصة . ولهذا سناخذ ديوان
(طائر الوحدات) مثلا .

ثانيا - وملاحظة اننا قصدنا ان نبين كيف تصطنع الثورة شعرها.
وكيف يصطنع هذا الشعر اسلوبه .. ذلك ان خطأ بعض النقاد ، انهم
يعاملون هذا الشعر مثلما يعاملون الشعر الاخر في ظروف اخرى،
في الوقت الذي يزعمون انهم يؤمنون بان المضمون هو الذي يختار
الشكل . ونرى انه لما كانت الثورة مضمونا جديدا ، فمن حقها
ان تختار شكلا جديدا . وقد لا يكون بالضرورة هو ارقى اشكال
الشعر المعروفة .

ثالثا - ونحن اخيرا لا ن نجد الاستخدام الفج للشعارات في مثل
هذا الشعر ، ولكننا نحبي الشاعر الذي يقدر ان يحيل الشعار الى
شعر .

(٢) صدر عن دار الاداب - بيروت ١٩٧٣ .

في قصيدته (جمل المحامل)

« بالهنا وام الهنا يا هنيه
نادوا على ولاد عمو بيجولو
بالطبول وبالزموور يسحجولو
والخيول المبرشمة يسرجولو
بالهنا وام الهنا يا هنيه »

وفي قصيدة (رسائه شخصية جدا) :
(خيل طردت خيل في وادي الصرار
علمونا ع الحزن واحنا زغار)

ان هذه كما قلنا ، لا تلتصق بالقصيدة لصفا ، انها تجيء بعفوية ،
وتنمو نموا طبيعيا في جسدها . ان مثلها مثل كثير من التعابير
والالفاظ المستفاد من لغة الشعب اليومية ، مع بعض التحوير او بدونه ،
مثل : النويح ، والنشامى ، (وعائد يا ديوتي ، سبع الكرامة) والهادين
النبي »

٤ - والقصيدة - وهذا في رأينا مهم ومتميز - مع انها تواجهه
عدوا وتتحدث من خندق .. الا انها لم تسقط فيما سقط فيه كثير
من الشعر العربي السياسي . من استهانة بالعدو مبتذلة ، وزهو بالنفس
كاذبة .

القصيدة لدى دحجور ، قصيدة حياة . تجربة واقعية تتجسد عبر
كل الوسائل المتاحة والممكنة ، انها تقف امام العدو ، لا تستهين بقدراته
ولا تستخف به لتكسو نفسها بريش الطاووس . رغم انها تدبنه وتحكم
عليه تاريخيا . ولا غبار على هذا ، فهو منطق التاريخ ومصير كسل
القتلة والفراة .

كما انها لا تزهبو بالاصداق والخلفاء الا بالعدو الذي يكونون فيه
ذلك . ولا ترى اية غشاضة في ان تنقل التجربة المرة معهم احيانا :

دعوت النشامى : الحقونى

فما لحقونى

ولا سجتهم دماء بنينهم الى الواقع
واعترف الان :

ما كنت احسب ان يمنحونى

سوى الاعيين الدامعه

وقد منحوا ...

واستشاط العدى والصياح .

ان ادب الثورات ، والمقاومة .. يعلمنا انه ادب (عسكري) في
نظراته وتقديراته للعدو . فهو في الوقت الذي يعمل للنصر ، يتحسب
الهزيمة . وفي الوقت الذي يبك الحساس ويشد العزائم ، لا يستهين
بالعدو وقدراته المادية والمعنوية استهانة تقود الى الكارثة .

٥ - وقصيدة دحجور عندما تتعرض لحياة الفلسطيني المشرذ ،
تتجاوز كل (بكائيات) الشعر العربي المائعة ، والدليلة ، والتي
ظلت اكثر من ربع قرن نغف على ابواب الاغنياء ، ووكالة الفوت ، والامم
المتحدة ، وبوابة « القصير الانساني » المقلقة تستجدي المطفوا واليهات .
ان احمد حتى عندما تساقط القنابل على المخيمات ، ويتناثر
اللحم البشري مختلطا بالتراب والدخان ، فانه لا يستجدي . انما
ينقل لك صورا عن اثار الخنك البربري ، وليهنز ضمير من له ضمير :

وانا آتيكم من عمان

وانا آت من شهر يقتسم الاطفال

ويوزعهم ، بالصل الايلوي ، على آلات الموت

وانا آتيكم بالسوط الناري ، احبائي ، والصوت

لامزقه ورق الحظ البطال

ولاخرجه منكم .. مقهى السلوان .

وعندما يوجه اصبع الاتهام ، يوجهه الى القنلة الحقيقيين موحدا
بين تجربتي القتل : في كربلاء وايلول عمان :
يا كربلاء الذبح ، والفرح المبست ، والمخيم ، والحجة
كل الوجوه تكشف كل الوجوه
ورأيت : كان السيف في كفي ، وكنت لنظرة الفقراء كعبه
ورأيت من باعوك ، باعونا معا ،
وتقاسمونا في انزاد فما انقسمنا
كنت فيك النهر والتحيت بعشيك صفناي
وقتلنا فيك ، كما رأيت ، انا هو النهر القليل
فليخرج الماء الدفين الي ، ولكن الدليل .

وعندما يتنبي بافاده ، فانه يدلي بها كمنهم لا كشاهد ، فشهود
اليوم كلهم شهود زور . وليس هناك من يستطيع ان يضع نفسه بعيدا
عن منطقته العمل : بيسن ان يكون هاللا او قتيلا .
يدلي بافاده ، فيعترف بانه كان ضالما حقا ، ولكنه مع ذلك
لم يسلم عينيه لسلطان انثوم . وعما هو اليوم قد وجد نفسه :
(الشاعر وجد شعبه ، واستعب وجد ابنائه) فايهما يستطيع ان يتهم
الاخر ويبريه نفسه ؟

« واوان عارب وني المولد الصانع

امسكت به .. واخذت اناذي النضوء لاعرف كيف اراه

ومع الصبح اطلع

حدثت .. فحدثت في كفي المرأة

آه يا شعبي آه

قلمت دفاعي .. فاحكميني ..

اني طالع .

✱ ✱ ✱

ان هذا الذي قصصنا عليك .. من احسن القصص ، انه حقائق ،
وحقائق لا يرقى اليها شك ، حين يظن البعض القنون بغيال الشعراء ،
فلا يتبعهم سوى الفاووين .

ذلك ان تجسيد حقائق الحياة اليومية للفقراء والمثقلين بصور
شعرية ، لهو من ابرز مميزات شعر الثورات والشعر النضالي .
ودحجور من شعراء العربية القلائل الذين استطاعوا ان يحيلوا الحقيقة
الواقعية ، بكل ما فيها من صلابة وكآبة ، الى حقيقة شعرية بكل
ما لها من رهافة وكثافة ونفاذ . وان يجعل من قضية انسانية معينة ،
قضية الانسان مطلقا ، وقضية الشعر في الوقت نفسه .

اي قضية ابداع على المستويين :

الانساني : بما يتخذ من مواقف .

والشعري : بما يجعل من الشعر فنا جميلا في خدمة هذه المواقف .
ان احمد دحجور يقدم نموذجا متقدما لقصيدة الثورة ، وما
تبتكره من حرفيات مميزة لها لن نجد لها في سواها . او تجدها
ولكن ليس لها النفاذ الشعري نفسه .

(٢) تنابعات في المحرّب البرجوازي الجميل !

الحياة في القرية

الموت في القرية

ذلك ما تؤكده مجموعة : (اعترافات مالك بن الرب) لـ يوسف

الصالح (٣) .

في (انتظريني عند تغوم البحر) يستوحى من السياب غربته عن
العالم كله : الحب ، الناس ، والوطن . ان السياب يبدو هنا في عبق
المظاهرة ، ولكن في حالة اللانماس . او حالة الانفصال التام لنفسيا

(٣) مطبعة الاديب - بغداد ١٩٧٣ - وهي تتكون من ست قصائد

« طويلة » .

وجسديا ، وروحيا .

والحوار يجري بين الشاعر وزوجته التي تقف حائرة في انتظار مثل انتظار بلوب لعودة أوديسيوس من البحار . والسياب الذي غيبته البحار ، وغيبه الموت ، بعيدا عن وطنه .. منفيا ، يعود خفية ، ذلك انهم نصبوا له حرسا على الحدود ، لم يره الحرس ، واختلفوا في امره .. ذلك ان ما راوه ليس سوى شبح :

« شبح ابيض عند خليج البصرة ،

شاهده الحراس ، ثلاث ليل

يخطر ملفوفا في كف ، فارتصبوا .. »

● ومالك بن الربيع وموته غيلة في القرية بعيدا عن اهله ووطنه ، - اذ قيل ان حية لفته فبات - في « اعترافات مالك بن الربيع » .
● العربي وغريته في قومه اذ يغزى ويسلب فلا ينتخى له ولا يجار من اهله ، فهو منهم وليس منهم .. في « رياح بني مازن » .

● الغدائي وغريته عن وطنه ، فيحمل السلاح من اجل استعادته ، ولكن يحال بينه وبين ذلك . فيعيش غربيا عن سلاحه في « سفر الرؤيا »

● ثم المحب وغريته عن حبه ، حيث تستحيل اقامة علاقة انسانية متعاطفة بينهما . في « ما بين جلدي وقلبي »

هذه هي تجربة يوسف الصائغ في ديوانه هذا ، بايجاز . وهي - اي القرية - كما سنلاحظ ، وان كانت لاسباب اجتماعية - وانطولوجية عند السياب - الا انها « محكية » لنا من زاوية نظر ذاتية اي شعرية .

ثم ولهذا السبب بالذات ، اي تحقق الاغتراب الانساني ، اجتماعيا ، في ظل علاقات انتاج برجوازية ، كان لجوء يوسف الى الموروث الفردي . اعني ان الشخصيات التي يتخلدها رموزا لواقع الانسان اليوم ، هي رموز مقتربة بسبب من عدم تلاؤمها هي مع الواقع الاجتماعي الذي وجدت فيه : مالك بن الربيع وجد نفسه في وضع لا تربطه به وشيجة (جيش ابن عثمان) سوى رابطة النفع !

والسياب وجد نفسه اخيرا ، بعد محاولات عديدة للتلازم ، غربيا معاردا على المستويين : السياسي والابداعي ، في نظام يقر للفرد مظاحه ، ويحترم للمبدع نزواته ، ولكن شريطة ان لا تتعارض ومصالح النظام واستقراره .

وكان السياب مبدعا ، والمبدع لا يمكن ان يتطامن ونظام لا يقر له بحق الا اقرارا شكليا - او بالاحرى عبوديا - فخرج عليه وحاول ان يقوضه . ولكن السياب كان وحيدا فكانت مأساته - ان النظام هو الذي يقوضه ، فيموت وحيدا .

ان حالة كهذه شبيهة بحالة الفرد المبدع حتى لو كان لصا من طراز مالك بن الربيع - في مجتمع تظله الفردية البرجوازية - حيث لا تربطه بالمجتمع هذا رابطة سوى رابطة العيش او العمل من اجل العيش - الذي بالتاكيد سيكون استلابيا - انها حالة الرجل في الظاهرة ولكن لا شيء يعنيه من امرها ، وكأنه قد قذف اليها بلا ارادة . ومالك بن الربيع نفسه ليس بالبطل الثوري انه « المتميز » بالموهبة او بالقوة .. يجد نفسه بلا ارادته في نظام اجتماعي يفترض فيه ان يعيش منسجما معه . ولكن « المتميز » هذا يجد نفسه في حالة لا تمكنه من الانسجام معه . فيحاول ان يخرجه . ان مالك بن الربيع من هذا الطراز . طراز « المتمرّد » الذي يرى دوره « الايجابي » في التخریب وحسب !

وان لجوء يوسف - كذلك - الى الموروث الشعبي (التوراة بالذات) لهو اقرار ايضا بمأساة المقترب اغترابا فرديا ذلك ان العلاقات التي حاول ان ينشئها كتاب الاسفار انما هي علاقات شكلية لانسان متشبه في مجتمع تنظمه علاقات عبودية ، والانسان فيه ليس الا اداة انتاج .

والغدائي في نظر الانظمة العربية لا يخرج عن هذا الفهم . انه « عصا » يهشون بها في وجه اسرائيل . ولكن ما ان تحاول هذه العصا ، ان تقلب حية تسعى .. تلقف ما يافكون ! حتى يكسروها . ان الغدائي في نظر هذه الانظمة ، ليس مقاتلا يستحق الشهادة ، بل هو شيء قابل للكسر ، وقابل للنفي ساعة يقدّر خطرا عليهم . ولكن ، هل هذا كل شيء ؟

هل الفن تعبير رمزي عن قضايا ذات نفع ، ذاتي او جماعي ، ام هو اقامة علاقات شكلية جديدة لاشياء ذات نفع ؟!

يقول جورج كوبر : « في الوقت الذي استأثرت فيه دراسات المعنى بكل اهتمامنا ، اهيل تعريف اخر يقول : بان الفن هو نظام من العلاقات الشكلية .. وما يزال هذا التعريف الذي يقول : ان الفن شكل بعيدا عن الفة الناس ، مع ان كل شخص مفكر يقر بانه لا يمكن نقل المعنى دون وساطة الشكل ، ويعتبر هذا الامر من البديهيات المسلم بها » (١) .

على ان الذي سنلاحظه ، ان قصائد يوسف الصائغ : ممان تبحث عن شكل . او استقرت على شكل ، « تمتط » بها ، وغدا هو الاسم .

ان محاولة الانفراد بهذه القصائد ومعالجتها على انها قصائد (طويلة) بالفهم المتعارف عليه في النقد للقصيدة الطويلة ، شيء فيسر ممكن ولا ضروري . ذلك ان قصائد يوسف ، قصائد ما يمكن تسميته بـ : تنابعات شكلية في مضمون واحد هو : قرية الانسان بين اهله ولويه (كمثّل نبي يتكوه اهل مدينته) وغربة الوطن المقلب بين الثورة والردة والنسيان ! اي انها القرية الاجتماعية وليست غيرها .

ان الابطال الذين وضعهم يوسف ، او هم وضعوا انفسهم ، نماذج لشخصية واحدة كما قلنا ، هي شخصية مالك بن الربيع ... او هي تنابعات شكلية ، يدل بعضها على بعض ويقود اليه ، في الابعاد النفسية والسياسية لنموذج المتمرّد البرجوازي في مجتمع تختلط فيه العلاقات البرجوازية الجديدة بمخلفات الانظمة القديمة : القبلية والاقطاعية .. مع بعض التطلعات الثورية التي تبدو وكأنها مقترية هي الاخرى ، او محاصرة مثل البطل ، في مثل هذا المجتمع ، او مثل الفارس العربي والوطن العربي :

سلاما اذن ايها الفارس العربي ،

لقد انتبوا حسكا في قرابة روحك ،

واحتفروا موضعا للشكوك ،

فبين جناحي غراب ،

حدودك يا بلدي ،

او هي حالة مؤجلة بين الموت والحياة .. بين الحرية والعبودية ، حالة بين الفرح العقيم والندم الاشد عقما :

احس اني ،

والقدس ، في كنيسة مهجورة .

فلا حب .. ولا عبادة

كانما العذراء ، لم تلد بها المسيح ذات ليلة

او انها ، من بعد ما استوى نيبا ..

انكرت ميلاده ..

ان اقصى ما يطلبه البطل البرجوازي هذا ، الذي يموت كل يوم ثلاثا ، ان يموت « بكبرياء ! » « موت بلا ندم » ذلك انه ليس « بالبطل » بل هو « الفرد » الذي استغفرته - او حرصته - الرمال او العشبيرة او « كبرياؤه » او « حرصته البراءة » - والبراءة بمعناها الشائع في القصيدة صفة غير ثورية لانها تعادل « التفليس » والثوري

(١) نشأة الغنون الانسانية : ص ٩ .

في قصيدة (مالك بن الربيع) وفي (رياح بني مازن) تواجه
هذا النموذج يرفض الهزيمة ، ويدين قومه :

(ولا تزل ارضكم تستباح على ملا منكمو ..
ويا ويح قلب ، يساوم من ذله الصبر ،
قلتم : نسير لهم في الشتاء ،
انتظرنا ،

مر الشتاء ، فقلتم : هو القر ، فلنمهلنا ،
يمر الشتاء ،
ومر شتاء ، ومر مساء
ومر ،

ودار على الناس شيخ وصب لهم قهوة
فاشربوها ، وسدوا عيونكم ، واستريحوا ،
وخلوا الجيادا ..
وفي السر ، صلوا لها ان تحيد حيادا ..)
ويدين نفسه :

(من يرى يديه .. يغم بينكم
فأريه على راحتيه بقايا حزيان ، او ذلال
خائني اهل بيتي) .

ومع ان قومه ليسوا بني مازن .. وقد خانوه .. ولاذ هو بالحزن
والصمت .. الا انه ليفخر انه منهم :

(ليحجيني انني عربي ، وانكمو اهل بيتي

ومهما يكن .. فحجيني لكم ، فوق ما يبلغ العتب عندي) .
ان هذا التناقض يفسره : الغضب :

(ومن غضب ، عمت مثل يوم عيوني)

الغضب آفة الادراك المستبصر ، والذي يدفع نحو مزيد من
« الانية » والخيلاء التي يتصور معها هذا « البرجوازي » المستنير ،
انه قادر وحده ان يرى الطريق ويستشف المدى :

وفي وحدتي ، استشف المدى ، والطريق
واعرف سمتي ..
هو القدس سمتي .

ولكن ما ان يجد نفسه في المعنة وحيدا ، حتى تأخذه العزة فيتوهم
انه وحده القادر على ان يلدي الامة . ان يكون ندرها فيقدم نفسه:
ولكن من الذي يجرو ان يذبحه ، من النقي غير المنور الذي يملك
ان يقدم غيره ندرا :

.. راتني ، اليلة روعي وحيدا ، اشاحت ،
وفي محنتي تركنتني ..
راتني الحبيبة ، ملقى على دكة القدس ندرا ،
مددت لها عنقي ، وصرخت : اريحي انتظاري
فما ذبحتني .

ان (رياح بني مازن) التي تستشف واقع هزيمة حزيران ١٩٦٧
تستشفه من خلال الرؤية الفردية والوجع النفسي ، لاتذا باوروث
التاريخي العشيري . بينما تستشف (سفر الرؤيا وخواطر بطل
عادي جدا) هزائم المقاتل العربي الاخرى على امتداد الوطن كله - على
ايدى اهلته وانظمته :

« اليلة يسلمني احد منكم للموت »

وهو يحمل ايضا نفس خصائص « البطل » الذي تحدثنا عنه -
البرجوازي الصغير ، او الثائر الذي يقف في منتصف الثورة ، موهوم
بالتجربة الاولى ، مخدوع من قبل الجميع :
(كل حبيب اتبعه ،

لا يمكن ان يكون على هذا القدر من القفلة !) - ليدافع
عن نفسه ، مسلما جسده للعراء ، يدفع عنه لدغة الموت .. او
« لدغتين » .. (الديوان - ص ١٢ - ١٤) ذلك انه من طبيعة هذا
النموذج من الثوريين ان يلدغ مرات ومن الجحر نفسه .. وقد تسرب
هذا السلوك الى الثوريين للاسف ! ويظل « يكابر » مدنيا او متوهما
انه « وطن المتعنين » او نبهم ، مبرا هذا التسلسل بالزمن ...
(زيفني زمن الهجرة) . او (وحشة هذا الزمان !) وهذا تعبير اخر
- وصفة للديماغوجيين - لدم الزمان او الدهر والقاء اللوم عليه ،
لتبرير المعجز ، او خيبة التدبير ، او لتجنب التحرش بالانظمة
والمسؤوليين الحقيقيين عن كل الخيبات في حياة الانسان .

ان يوسف ، في قصيدته او قصائده كما نرى ، ونعتقد ، لم
يكن يطمع في خلق البطل الثوري ، ولم يفكر به ، وربما بحث عنه
ولم يجده .. انه هنا يكشف عن « التميز » البرجوازي الهزوم .
هذا التميز الذي ابرز خصائصه : الفردية ، اللاتنماء ، والمراهقة في
كل تسلكه في السياسة والحب ، والتردد بين الثورة واللاتورة ،
بين القبول والرفض ، بين انهاء الجماعة ، ويظهر عليه هذا
السلوك حتى في اشد الحالات تطلبا للضم :

انسا مرهق ،
بين رفضي لكم ،
وحيني اليكم .

ومن خصائص هذا « التميز » البرجوازي ، احساسه الشامل
بالمعجز . المعجز ازاء احداث اي تغيير داخل المجتمع او داخل نفسه .
انه ل يبدو كمن لو قتل عشرات المرات وعاد الى الحياة (ليسلك نفس
الطريق) .

ومن خصائصه ايضا ، اعتداده بنفسه وشعوره بالتفوق وبان العالم
بدونه لا يمكن ان يقف على قدميه او هو ميت لا محالة - وهذا
يتناقض مع احساسه بالمعجز .. ولكن التناقض من صفات هذا
البرجوازي - :

« ادافع عن جسدي لدغة ، ان تمتني ..

يمت بالبحان فوارسكم
وبل الفضل .. »
والفضا هنا : الوطن .

هل يمتدح يوسف ام يدان لتجسيده هذا النموذج من (الثوريين)؟
وكان ليس هناك من هو اعلى منه مرتبة ؟

نحن لا نرى هذا ، ولا هذا .. ذلك ان يوسف لم يزد عن ان
جسم لنا حقيقة - نشهدا في واقعنا .. ولكي تكون صادقين
وواقعيين ، ارى علينا ان نعرف ان النموذج الثوري في حركة
التحرر - فيما يسمى بالعالم الثالث ، والذي يملا الساحة ، هو
البرجوازي الصغير . والفكر الثوري حتى اشدته التصاقا باليسار
هو فكر مشوب بكثير من افكار واخلاقيات البرجوازية الصغيرة ،
وهذا يفسر وجود كثير من السلبيات في حركة التحرر هذه ، وجنوحها
الى « الاعتدال » و« التواضع » والقبول بالحلول الجزئية في المسائل
الجهورية وحتى المبدئية .. وسقوط بعض حركات التحرر في هذا
العالم الثالث ، بالتالي ، بين يرائن الامبريالية ، انما يكمن سبب
عظيم منه ، في فكر او ايدولوجية حركة التحرر نفسها .

ان هذا النموذج ، التميز بلا انتمائه ، وتردده ، والذي هو
عنصر فعال في كثير من الانكسارات والهزائم التي حاقت به ، غير مبرا .
والذي يبدو عاجزا عن تخطي الحالة التي هو فيها ، رغم رفضه لها
وتمرده عليها .. قد يستطيع ان يغرب خرابا جميلا ! ولكنه عاجز عن
البناء بشاء جميلا .

يوهمني بالتجربة الاولى ،

فاموت على يده ،

- يا طيبة قلبي -

واصدق موتني .

وفي (ما بين جلدي وقلبي) وهي المتابعة الاخيرة ، فانها هي الاخرى تواجها بتجربة الحب القاسي ، حيث يلعب فيها تردد «البطل» وشكوكه ، دور الخيبة ، بينما يلعب الحب ، دور الموت . (سيدي .. ما ترى اي قبر يناديك في جسدي) .

انه الحب الذي نموت فيه ، وليس الحب الذي يحيا فيه الانسان ، كما (الحب في القرب) . ولا يشترط ان تكون الحبيبة هنا : امرأة ، قد تكون : وطننا ، حزبا ، او امرأة .

ان يوسف الصائغ لا يقدم هنا ، (قصائد طويلة) الا بالقياس السيمتري . انه يطرح « تشكيلات » متنوعة لنمط واحد : شكلا ومحتوى . يتميز بالحواريات ، وبعض التصعيدات الدرامية . ومثلا باللغة والاسلوبية التوراتية ، وبالاستعارات من اللغة المحكية المحلية والتقاليد الشعبية . (الموصلية بالذات) .

وقد جعل كل هذا لقصيدة يوسف ، نكهة خاصة ، وذات طابع تمثيلي - درامي - عند الالتقاء حسب . ولكنه من جهة اخرى - انقلها بالرموز والايامات وبالاستعارات غير الاساسية .

(٣) فتح حساب مرحلة : من رؤيا الكون المهجور - السى رؤيا الصحراء !

سيلاحظ القارئ في ديوان فاضل العزاوي (سلاما ايها الموجة .. سلاما ايها البحر) (ه) مستويات مختلفة للقصيدة : فكرا وفنا . ذلك ان العزاوي عمل « اختيارات » لشعره على مدى اكثر من عشر سنوات (٦٠ - ١٩٧١) .

في القصيدة الاولى : (هانذا اصرخ في شوارع الجزيرة العربية) نلتقي ، منذ البدء ، بواحد من المؤثرات الهامة في الشعر العربي ، اعني بذلك : الشعر القربي الحديث ، واليوت بوجه خاص . يقول العزاوي :

(نحن الشعراء المهتجين الممثلين سلاما نخرج للزهوة في وادي المنفيين ، نفني كالاطفال نشيدك يا صحراء المربوب المسجونة في الاحلام .)

وهذا ، كما هو واضح ومعروف ، ليس بالصياغة الجديدة ، فهي نبت اليوت ، ولكن متسمة بالفرح . وقد تكون بالسخرية . من يدرنا .. فاية زهوة في وادي المنفيين هذا ، واية اغان هذه التي توجه الى صحراء مسجونة في الاحلام !

على اية حال ، ليس فاضل العزاوي وحده هو الذي وجد اليوت ، او لقيه في صحراء العالم (الغربي والعربي مع الفارق بين الاثنين في العزل والاسباب) فقد لقيه كثيرون . ولكن الفارق بين فاضل وبينهم ان اولئك لهوا وراء اليوت في زمن اشتداد الكفاح الوطني وصمود المد الثوري في الخمسينات ، بينما لقيه فاضل في زمن الانكسار . فكان اللقاء لقاء المتكسرين . وهذا هو الفارق بين ان تتشبث برجل تعرفه ولست محتاجا اليه ، تاريخيا . وبين ان تلتقي برجل يشاركك الاحساس نفسه ازاء العالم . رغم اختلافكما في النوافع والمسببات ، فتصنص وكانك تعرفه من قبل ان تلتقا .

ومن هنا نقول ، ان لقاء العزاوي مع الشعراء الاوربيين والامريكيين

(ه) دار العودة - بيروت ١٩٧٤ .

المتحجين انما هو لقاء النتيجة وحسب . (٦)

نقول هذا لا رغبة في الاقتران ، ولكن بفعل الذاكرة . ولنؤكد حقيقة لا مفر منها بفعل التواصل الثقافي . خاصة وان فاضلا من قراء هذا الادب والمستفيدين منه ، وتلك مسألة طبيعية جدا ، ومهمة .

ومع ذلك ، فهذا ليس كل شيء . ففي البداية كان فاضل من الراغبين بالسياح . ولكنه لم يلبث ، بعد فترة ، ان افترق عنه ، ولعنه كرومانسي !

وفي فترة الانكسار - في منتصف الستينات - في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية ، بدأ العزاوي عدما ، ومستوحشا في كون مهجور : اشبه بهملت فتترسه الحيرة ، واشبه باوديسيوس اعمل سبيله ، او افضل السيل . وبدا شكليا ايضا . هذه اللعبة (الشكلية) التي اتقنها معظم الشعراء الشباب في منتصف الستينات ، بعد اكثر من خمسين عاما من لعب ابولينير والداداليين بخارطة القصيدة ، وتوزيع كلماتها حروفا ، واشطرها اشكالا . انها تجربة محدودة وضيقة ، في الشعر العراقي الشاب ، في الشعر المرئي ، او في : قصائد للنظر .

ولكن فاضلا الذي يبدو دائما مصبا بالافكار (ولا يشترط ان تكون دائما افكارا مقبولة او عظيمة . كما قد تكون فرية ، او هي فرية حقا . ولا يشترط ان تكون ثورية ، بل « تحريفية » .) ولهذه الافكار اجراس تدق : (اجراس في ساحل افكاري) . جمع كل الفكار وتحت ظرف جديد ، ولما تزل حمى التجريب الشعري في العراق في اشدها - عام ٦٩ - فصاغها في بيان نشرته مجلة (الشعر ٦٩) في عددها الاول . هذا البيان الذي جاء في صياغته ومركزاته الفكرية ، يبين العزاوي ، وهو في السوقت نفسه ، صياغة جديدة ، مع حساسية اعلى بالطرف التاريخي الجديد ، لنظريته عن (الكون المهجور) التي نشرها عام ١٩٦٦ في جريدة (الثورة العربية) ثم ضمنها (ملف المخترع الشرير) في روايته الاولى (مخلوقات فاضل العزاوي الجيلة) .

وينبغي ان نعترف هنا ، ان البيان ، رغم الايجابيات التي طرحها ، كان بيانا تحريفيا هو الآخر ، شأن اشعار فاضل ، كما ينبغي ان نعترف انه كان لهذه الافكار والاشعار ، قدرة « استغوائية » كبيرة حيث جرت ورامها الكثير . حتى اولئك الذين لم يكونوا في يوم على وفاق معه في افكاره او في اسلوبية اشعاره .

ولكن فاضلا الذي عودنا على ان لا يكتسح افكاره ونظرياته ، بسهولة ، يكتسح اخيرا ، الجزء اعظم من افكاره ونظرياته في محاضرة نشرتها مجلة (الكلمة) . (٧) تحت عنوان : (لن نكتب ؟ الى جانب من نكتب ؟ وكيف نكتب) ولا ندري ، بعد ، ما سيكون تأثير هذا التطور اللاحق في تفكيره على شعره .

ان هذا التطور والتحول في فكر وشعر فاضل ، جاء متوافقا والتطور السياسي في عراق ما بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ خاصة ، والوطن العربي عامة ، في مرحلة الستينات . وهو تطور صحي ، واخلاقي - رغم كل شيء .

في بداية الستينات ، وبالذات منذ بداية الانكسار في الخط الديمقراطي لثورة تموز ٥٨ وسقوطها اخيرا في برائن الحكم الرجعي - العارفي ، انعكست في شعر فاضل ، كثير من ملامح واسقاطات تلك الفترة :

(٦) يمكن ملاحظة التقارب في الاسلوب واللغة التعبيرية بين فاضل وغيسنبرغ مثلا بمقارنة قصائد فاضل عن الجزيرة العربية بقصيدة فيسنبيرغ (امريكا) والتي ترجمها سامي مهدي ونشرتها مجلة (الاديب المعاصر) في عددها الاول .

(٧) العدد (٣) ١٩٧٤ .

● في ايام فترة الاغتيالات واشاعة جو من الارهاب ، كان حديث القتل والقتلى ، الموت وحيدا ، وهبة الحياة لجموع الفقراء .. هي الطاغية على موضوعات الشعر .. وكان لوركا هنا حاضرا باقماره وخيول الافاق . وصور الموت الاخرى :

« قمر اذرق والافاق خيول ووجوه تقيب »

« ايها القلب الذي غنى انتصار الشعب ، فنى اهله

انت لم تسقط على العشب وحيدا

فوق ماضي القتل

انت اعطيت جموع الفقراء

وطنا يولد في كل مكان »

● ورغم القتل والارهاب كانت الثقة بالنمر اقوى . والياس (من طواحين تدور ، منذ آلاف العصور) بدأ يشيع في النفوس . ان حكم البرجوازية انقلب برداء ديمقراطي زاه ، حال لونه وتجرى . وكشف الوحش القديم عن انيابه ... وكان البياتي هنا ايضا حاضرا ، باشعاره القصار اللغاة ، وصورة عن : طواحين الهواء ، والنجم الوحيد ، والوحش القديم ، وسيزيف الجديد ، ونبيرون ... الخ . ان « التشكيلات » اللغوية ، والوثائقية والافاق الذي يعتمد على التصويت الخارجي : وزنا وقافية . والتي هي من ملاح مرحلة الخمسينات لدى البياتي والسياب خاصة ، واضحة في شعر بداية الستينات لدى فاضل ، رغم ان فاضلا لم يحفظ من شعر هذه الفترة وما قبلها الا بقصيدة قصائد : (القليل ، الدائرة ، غربة يولييسيس) ومجموعة اخرى وضدها تحت عنوان (عشاق من ازمة اخرى) تتناول مظاهر اجتماعية تدل عليها عناوينها : رومي المعجوز ، طلاق ، العاشقة ، المهرج والراقصة ، مظاهرة . لم يكن فيها فاضل بعيدا عن شعر سعدي يوسف آنذاك .

ولعل (غربة يولييسيس) التي لا تعدو كونها (حكاية) عن عودة اوديسيوس لوطنه وما لاقاه في غريته من احوال واغراء ، وما تعرضت له زوجته من اغواء ، وقد اتلفها السياب في اكثر من موضع في شعره . لعل هذه القصيدة (ولعلنا لا نستطيع ان نجزم بذلك !) تشكل بداية الرحلة الى الغربة التي سوف يعاينها الشاعر في العقد الستيني ، والتي سوف تتمتع لدى فاضل وتوغل كلما أوغل الحكم بالرجعية . وتتحول الى يقين تبني عليه نظريات ، وتقوم انكار واشكال . ولم تزد تجربة السجن التي مر بها فاضل ، والتي تحدث عنها في روايته (القلعة الخامسة) ، هذا اليقين الا مظاهرة بالرسوخ والثبات ، التي سوف يشهد فاضل فيما بعد ، انها كانت على قدر كبير من الهشاشة .

بين عام ٦٤ - ٦٧ كان فاضل مسؤولا عن صفحة (الادب) في جريدة (الثورة العربية) ومن خلال هذه الصفحة بالذات اشاع افكاره واشعاره بين الشباب على نطاق واسع . - ربما لان الجو ادبي كان خاليا الا من قلة من الشباب الجدد ! ثم ان هذه الانكار كانت على قدر من الجاذبية . وربما الواقعية اعني واقعية طموحات البرجوازي الصغير - (برجوازي صغير في السجن ، وشرومي في السجلات الرسمية) - الذي وجد نفسه قد خسر كل شيء ، ولم تبق لديه سوى « انهماكاته » الصغيرة . قال فاضل معبرا عن هذه الفترة : « لقد تأثرت البرجوازية الصغيرة في الادب بالافكار الثورية المنتشرة في السنوات الاولى من ثورة تموز ، وقد كان للبد الشعبي اثره في هذا الانطاف ، رغم اننا لا نستطيع الان ان نتذكر عملا ادبيا واحدا يمكن ان يكون وثيقة تاريخية لهذه المرحلة . ولكن اذا كانت البرجوازية الصغيرة بقلتها التاريخي تقترب من الشعب الكادح عند انتصاره ، مهما كانت درجة هذا الانتصار فانها تبعد عنه الى المدى الذي يتناسب مع خسائره او هزائمه المؤقتة . وقد ظهر هذا واضحا في الادب الذي كتب في اواسط الستينات بعد الانقسامات والخسائر التي منيت بها الحركة الوطنية في العراق . ففي السجون والمعتقلات

كان عشرات من كتاب القصة والشعراء الذين لم يبدؤوا حياتهم الادبية بعد قد تعرفوا على انماط شاذة وغريبة من الوجود الانساني ، فاقدن كثيرا من آمالهم السابقة التي بدت لهم بسبب قسوة التجربة مجرد اوهام واحلام في الرأس .

وكانوا بذلك يفقدون التاريخ ايضا . كانت تجربتهم الانسانية قد افتنت عبر عذاب التجربة ، مما جعل لغتهم وعواطفهم اكثر حدة وتأثيرا . ولكنهم بسبب مواقفهم الطبقيّة (البرجوازية الصغيرة) تراجموا الى انفسهم كجزء من الدفاع ، معيدين الاعتبار الى كل الاحلام التي تراود المحارب ساعة سقوطه . (٨)

كانت هذه الفترة (٦٤ - ٦٩) تقريبا ، فترة التجريب الملتهم ، والعزة بالنفس ، وحتى بالاثم ! فقد رفض باوند واليوت ، كما رفض السياب وادونيس والبياتي ، بل رفضت كل مرحلة الرواد تقريبا . لا لشيء الا لكون الشعراء الشباب يعتقدون انهم ، انما يؤسسون الشعر المستقبلي ، الشعر الذي يقف مواجه الكون والانسان والموت واللحظة التي لن تجيء !.. (٩)

قد تبدو المسألة امية مجانية في ظاهرها ، ولكنها في جوهرها : موقف فردي ملزم . (الموقف الذي تختاره رغم فرديته موقف ملزم في النهاية ازاء كل المواجهات) (١٠) . ومع ان الاختيار كان : موقف اليسار . وادب اليسار (ذلك الادب الثوري غير الخانع الذي يفني الانسان بقوة وصفاء دون اقنعة من الزيف) (١١) الا انه وقع في (التخليل البرجوازي) لادب اليسار - الذي دمع بالجديد - ذلك انه اسقط من تحديد مفهوم ادب اليسار - الموقف التاريخي . فالادب الذي يواجه مهنة (التدجين) يسقط تمرده في حكمة ما هو كوني ومطلق ! وبذلك ، سياسيا ، يجد الامريكي المتندي في فيتنام مثلا ، قناعا لوجهه البشع وراء وجه الفصحى المشوه !

ولكن ما هي المسألة ؟ لا شك ان هناك رعبا حقيقيا ، والكتاب مشغول عن كشف هذا الرعب الحقيقي وادانته ، ذلك ما ادركه فاضل ، ويميزه عن الرعب الزيف الذي يلتف به كثير من الناس (١٢) . ولكن مسألة الكشف هذا ، لا علاقة لها بالتاريخ والحضارة ، لقد غدت خاصة جدا : (اكتشاف وجهه الخاص . حكمته الخاصة في عالم ارتضى نسيان المسألة الحقيقية لانه يريد ان يؤكد نفسه في عالم غير مؤكد) (١٣)

هذه النظرة : عالم مؤكد ، هيولي المسافة ، المستقبل ليس اكثر من توقع محض غير موجود اللحظة ... هذه النظرة ، نظرة مخادعة ، ومهادنة لكل الصراعات والنتائج الطبقيّة لجماعات المستغلين - على عكس ما رأى فاضل آنذاك .

ان مجمل شعر الشباب الذي هو نتاج هذه الفترة (٦٤ - ٦٩) هو نتاج نظرة عممية ، مأساوية ، مشروطة بعلاقات الشاعر نفسه مع الوجود الاجتماعي والسياسي والثقافي . ونحن اذا تراجع هذا لا نهين هذا الشعر بقدر ما ندين المرحلة التي اغرته ، ان ثمة « ميررات » كثيرة - لن يبعث عن ميررات ، ولكننا نكتفي هنا بالتعليل . فكتابة قصائد ميكانيكية ، وقصائد مرئية واشكالية على طريقة غليوم ابولينير ، واغراق الهلوسات العلمية ، واجترار مخلفات

(٨) مجلة (الكلمة) العدد نفسه .

(٩) فاضل الزاوي - الشعر التجاري - جريدة (الثورة

العربية) ع (٦٥٣) ١٥ آب ١٩٦٦ .

(١٠) (١١) ف. الزاوي - الادب الثوري - جريدة (الثورة

العربية) ع (٦٦٧) ٢٩ آب ١٩٦٦ .

(١٢) ف. الزاوي - الرعب الحقيقي - جريدة (الثورة العربية)

ع (٦٦٦) ٨ آب ١٩٦٦ .

(١٣) ف. الزاوي - ما هي المسألة ؟ - جريدة (الثورة العربية)

ع (٦٨٨) ١٩/٩/١٩٦٦ .

تكتب مع وصفات الطبيب المحلي
والايقاعات

يحتفلن بموت فانثوماس .

ان ثمة تشكيلا جديدا للجملة بدا يلاحظ بوضوح ، قوامه تحطيم
كل علاقة مباشرة ومنطقية مع اللفظة . وبذلك يحقق ابتعاده عن شعر
العمود نهائيا ، وعن شعر الرواد الذي ظل مثقلا بكثير من خصائص
العمود ، وخاصة شعر النسياب :

الفرس ،

الرياح ،

بيضاء حتى الافق

اليد في الماء خضراء حتى الافق

ايها الاشهر الهندسية آت

في الرياح صديق قديم : انا

اوحده الفعل امضي ، اوزع هذا الظل بعدي

ثم ابدو بلا أسرة .

(١٩٦٦)

واذا كانت اشعار هذه الفترة ، تتلبس بكثير من الغموض بحكم
طبيعتها الغنية تلك ، ورؤيتها التي تنطلق من رؤيا الكون المهجور ، فان
اشعاره الاخيرة بشكل عام تنزع الى الايصال : فهي تجنح الى وضوح
العبرة ، واطالة الشطر والقصيدة (احيانا حد الترهل) والاقتراب
من اللفظة المحكية . مع مزيج من الصور الساخرة والكاريكاتورية
والنفسانية . اما رؤيتها فهي : رؤيا الصحراء . ومع ان ثمة علاقة
ظاهرة بين رؤيا الكون المهجور ورؤيا الصحراء ، الا انها تنتهي في
التحليل الاخير الى منظور فكري مختلف تماما . ففي الوقت الذي
ترتكز رؤيا الكون المهجور الى العدمية : نحن (في كون مقنوف مائل
الى اليباب والفراغ ..) . والانفرادية (فاجد نفسي غريبا حتى من
اقرب الناس الي) . والحكم على افعال الانسان بالصمت . (١٤) . فان
رؤيا الصحراء تقوم على اساس الواقع العربي الراهن . فالصحراء
تشكل فيه رمزا يمتد من الجزيرة العربية التي تعيش في ظلام القرون
الوسطى ، الى بقية اجزاء الوطن العربي التي تعيش خواء في الفكر ،
وصفرا في الحرية ، وانسحاق الذات الانسانية .

فالوطن العربي من محيطه الى خليجه حسب هذه الرؤية - رؤيا
الصحراء - ليس سوى صحراء يسكنها الرمل والشوك وتسرح الجمال
في محيطها محملة بالرجال والجواري والبضائع ، تسفها الرياح ،
وتنبج الرياح ، الكلاب ..

الوطن العربي (صحارى مرهونة في البنك الدولي

والكلاب تنبج الرياح .

والرمال تبحث عني) .

الوطن العربي ، صحارى : (صحارى في القلب ، صحارى في
الاسواق ، صحارى في اعماق الانسان) . ولكن رغم هذه الصحارى
وفي اخر هذا الليل :

(تلد الحبلى اطفالا

امرفهم .

ويكون البحر صديقا لي) (١٥)

الشاعر في رؤيا الكون المهجور ، متنبئ في كون مفشوش . ولكنه
هنا : قبطان يرصد .. يرى امواجاً اعلى من عاصفة . يعنى هذا ان
رؤيا الصحراء ليست عدمية . انها رؤية واقعية قائمة ، تقتل احيانا
بزيد التفاؤل التاريخي الابيض !

وهي بسبب من الغموض الضاربة اطنابها في كل مكان : فهي
القيم والافعال . رؤيا مرتبكة . صراخ في صحراء ، او عويل في حرب

السريالية ، والاستعاضة بالملاقات اللغوية من البناء الشعري .. كان
مهمة هؤلاء الفتيان ، والتنفس لغضبهم على واقع متفجع . ومع ان
بعض هذه المنظومات ، ضروري لتجديد شباب الشعر ، الا ان التساؤل
وارد : اليس حقيقيا ايضا ان يكون للبرجوازية وحتى الرجعية الفبية
في العراق - اساليبها لامتنعاص النعمة ، وتحويل اتجاه اسهم
النضال ، نحو هدف آخر ، بعيد عنها ؟!

ففي الوقت الذي كانت تقص به السجون العارفية ، بالمناضلين
من مختلف الاتجاهات الوطنية ، كنا - نحن جميعا - نقتتل بكل انانية ،
في المقاهي وعلى صفحات الجرائد ، من اجل اشطر تكتب حروفا ، او
كلمات تجزأ ، وقصائد ميكانيكية ، واخرى تاكل نفسها . وثالثة تأخذ
لها اشكالا هندسية لا يعرف اولها من اخرها ، ورابعة ... وخامسة
... وقد كانت هذه جميعا - ونقولها اليوم حقيقة ، خارجة عن
دائرة الشعر الجديد والادب الثوري الحقيقي . وقد انطقت كما تنطفي
كل (موضة) زائفة . كما كان معظم هؤلاء الشعراء الشباب خارج دائرة
النضال الثوري الحقيقي (فقد كان الجميع تقريبا ، خارج دائرة
انتماءاتهم السياسية - الحزبية ، السابقة . بعد أحداث دعوية لحقت
جميع القوى السياسية التقدمية) .

فلنا ، بعدما ، ان الفاريدي لديوان العزاوي هذا ، سيجد مستويات
مختلفة ، فالاشعار التي تنتمي الى ما قبل ١٩٦٩ تتميز بالقصر ، فهي
القرب لان تكون مقاطع محكومة بايقاع القوافي الخارجية او الداخلية
والنصوت الواضح :

» في بغداد ادى الف مسيح

يرجيه اللوطين ،

يسبح ،

ولا تسمعه الريح . »

كما تتميز بالتجريبية في لحنها ، وايقاعها ، والشكل الخارجي :

ان يتفرجوا على الجريمة .

تكون لجزيران

فرق

من الدرجة ٣ .

جهات اخرى تقامر في الليل

جهة واحدة

تفضل الحلم

بدون كافييار

احسب ان العرب مؤلم

لصيادي الاخطاء النحوية

لدوري كرة القدم

للقصيدة التي تحجل فوق البلاطات

للعشق والمذاهب

ولكن بدون منافسة شريرة

محلقا كالنزوة

في

ا

س

ب سىء

و

ع

اسمع جلبة الموت الابيض

في

فهرست الجسد .

(١٩٦٩)

فهي لفة لم تعد تحتفي بالبلاغة الموروثية ولا بالجملة الموصوفة
بالرصانة :

القصيد

(١٤) مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة - ص ١٠٥

(١٥) قصيدة (الصحراء) مجلة (الموقف الادبي) ع (٩) كانون ثاني

١٩٧٣ .

لا يسمع :

(مرتبكا في قداس العربي

انفاوض في راسي

ها انذا اصرخ في الحرب ولا اسمع صوتي

اركل ايامي ، اسقطها ، اسقطها عني

واتوق الى الفوضى . احلم في نصر مهزوم .)

وعند ذاك تأتي ردود الافعال : ساخرة . او حقيقية ، او تخطئ

الحقيقة بالسخرية :

(احيانا اربط وطواط في ياقة عنقي

احيانا اصطاد لفات ...)

والتحقق يكون - بناء على كل ذلك - غير احساس ذاتي متشبه

مرة يرى نفسه شيئا صغيرا (معزولا كالنقطة) ومرة يراه (حقيقيا

كالبحر) .

والفعل الاول يترتب عليه الجنون ، او الانهدام : (مجنون يبحث

من قادة بيضاء) لا وجود لها اساسا . والثاني ، ينبني عليه ، فعل

توردي :

(ان افضل خطين وانمو اتباعي للثورة)

ولكن اية ثورة تقوم على فعل يهب نفسه للشيطان ويؤلف اشمارا

ارهابية ؟ ثم لماذا يقلل خطين .. ليست هي الرغبة في عزل الثورة

نفسها ؟

(في هذا الوطن المتفرق مثل قوارب مقتولة) - كما يقول - يكون

الطرق عبثا . والبحث كذلك . لانه بحث عن جثة ! ولعله من العبث

ايضا ، البحث عن التناقض او التضاد في قصائد فاضل . ذلك لان

القصيدة ، كرويا ، لدى فاضل تقوم على التضاد والتنافر والتقابل .

فالعالم : خندق للنوار ، ومقهى للبلاء . مقبول ومرفوض . والاشياء

مثل تقاطع الطرق بلا علامات .. لا تعرف الى اين تؤدي : للخير ام

الشر . القتل ام النصر . وهكذا هي الجزيرة العربية ، مقيدة

بالسلاسل والقصائد . حديقة للعالم وصحراء . وثقاب الخير والشر

فيه . (لماذا ؟ الانها مليئة بالزيت ؟)

الجميع يعونك

الجميع يكرهونك

....

هل انت مستقبلي حقا ؟ (ص ٢٠)

هذا هو احد قوانين القصيدة لدى فاضل (قانون الجدل والتضاد

والتقابل) ولذا فان علينا أن نعترف ، ان التوجه الى اشعار فاضل ،

الاخيرة منها خاصة ، يتطلب نظرة جديدة - ان تسقط من ذهنك معظم

ما تعلمته عن مفردات اللغة وصورها البلاغية وتشكيل عبارتها . ذلك

انك ستواجه اشكالا جديدا في القصيدة : ملعون ومبارك ، خريف

وغث . واقفي وهلوسي حد النكتة . ان التوجه الى شعر فاضل

بدون هذه الرؤية الجديدة ، سيجهلك تصحك كالبلاء ! وتهرش ذهنك ،

دون طائل ، كالاطفال المخدمين . لانك لن تجد ما تبحث عنه . فليس

الشعر لدى فاضل : تسكعا داخل حداق الافكار المستهلكة او التي

تم التوصل الى قناعة اجتماعية معينة بشأنها . (١٦) انه (مفاجآت)

تقوم على المفارقة . شان رسوب السيد ادورد لوقا في الالتقاء ! وتعلم

شحاذاي بفناد الرقص في الاوبرج من كوميديا الاخطاء !

وتقوم القصيدة لدى فاضل ايضا ، على السخرية التي فسي

لاهرها مسلية ، ولكنها في حقيقتها كاشفة :

(قبل ١٨٧٦ سنة وفيت امام كاندراية المصافير

كان يبدو ملتشون

يحدثون في اعمدة التللفون بفصص) ؟

او قوله :

(١٦) البيان الشعري - مجلة (الشعر ٦٩) العدد الاول - ص ٥

صاعدا سلمي الابدي رايت على ساحل الالهة

فارسا يتقدم صوبي ، يقول : انا عربي

الفرات يجيء الي ويهمس في اذني : انا عربي

عائدا نحو بيت الصباح

سقط العربي

من يدي

في الرياح

وتتصد لفة فهم حقيقية ، اقصد لفة تعجز (لفتنا الجميلة !) عن

ان تؤدي المهام والمقاصد التي تؤديها هذه ، ضمن الفهم الذي طرحه

قصيدة فاضل :

(الامة تبحث عن لفة بيضاء (وهي مسألة مشكوك بها !)

الكلمة تبحث عن معنى

والشرطة تبحث عنا في مائكة الليل

مطرودين من الكليات الى السجن

محتشون خطايا وخرائط جنسية)

ان كل شيء يبحث هنا عن (معناه) . وقد تبدو الصورة غير

جميلة احيانا (الشرطة نهر) - شيء مقرف - ولكن مع جزئها التالي :

(وانا طفل او سمكة) تكون الصورة معبرة بادق ما تكون . فكيفذا

تبدو الناس - في المظاهرات - سمكا او اطفالا يسبحون وسط نهر من

الشرطة !

ان صورة بهذه التفاصيل ، تجعل من قصيدة فاضل ، قصيدة

مقلقة ، محرصة اكثر منها ثورية . ذلك انها تنظر العالم من وجهة

نظر ذاتية ، وكأنها لا تراه ، او تراه ولا تريد ان تعترف بحقيقة وجوده ،

كمن يستيقظ من نوم عميق على حادث مزعج . ومع ان العمل الشعري ،

عمل ذاتي الا انه رؤية ذاتية في عالم حقيقي .

هكذا يفدو من الصعب وصف هذه الرؤى بالهلوسة او بالواقعية.

انها - ونرجو ان يكون هذا الوصف ادق تعبير - انها اقرب لان تكون

« صبوة للتماس مع الحقيقة » - كما عبر في البيان الشعري . بكل

ما يتصور هذه الصبوة من خدوش اثناء تماسها مع الحقيقة الواقعية

القاسية التي لا مفر من التماس معها . شئنا ام ابينا .

ومع كل ذلك ، فانه من الصعب جدا ، اعتبار هذه (قوانين

بالمعنى الحرفي - لقصيدة فاضل . ذلك ان (القانون) العام لها ، هو :

الحرية . الحرية في اختيار شكلها ، ومفرداتها ، وصورها ، ورموزها ،

وايقاعها ، وتعاملها مع العالم الخارجي ، او الداخلي للشاعر نفسه .

ان القصيدة لديه ، صوت يتوجه الى عالم قانونه : النقص . واذا

كان هذا التوجه في كثير من قصائد ما قبل حزيران ٦٧ وفي بعض

قصائد ما بعد حزيران ، يكون على « طائرة الحلم » فانه في القصائد

الحزبانية ، خاصة (سلاما ايها الوجه .. ومن قتلى حزيران مع

الحب) وقصائد الجزء المنون (بالجزيرة العربية) ، ارتظام على

صخرة الواقع . لهذا جاء الصوت بشكل (الصرخة) : الصرخة من

اجل (الثورة التي ينبغي ان تشمل الوطن العربي كله) .

انه في الوقت الذي يعبر عن (القسي) الحب للوطن ، يدين

(بالقسي) القصد والفضب الطبقي والثوري ، جلادي هذا الوطن

ومسببي يؤس الجماهير . ولكي تجيء الصرخة هذه ، نفاذة ، مجسدة

ابعاد الفاجعة هذه ، جعلها على هيئة مونولوج من جنود حزيران

(العائدين والقتلى) . ولكنه مونولوج لا يسرد تاريخ الهزيمة المحددة

(حزيران ٦٧) ، بل يسرد كل الهزائم التي لحقت هذه الامة ، سواء

ما كان منها هزائم حرية او اجتماعية او اقتصادية - انه بعبارة اخرى

يخترى الجوهر الفاجع في تاريخ هذه الامة منذ عصور الاسلام الاولى

حتى حزيران ٦٧ ، ويكشف مسؤولية الحكومات والطبقات الرجعية

والبرجوازية المتواطئة ، ودورها في احداث هذه الهزائم والفواجع في

شتى مجالات : الحرب ، السياسة ، الثقافة ، الاقتصاد .. انه

نشيد ثوري حقا :

(٤) الحب المتنوع :

ان من الشعر لحكمة ! وحكمة شعر الكمال (١٧) انه « يغوي » ب :
(١) ارياد فعل الحب ، باعتباره فعلا آنسانيا ، حيويا وجماليا ،
فهو اذن ليس بخطيئة !
(٢) التمرد على مجمل الاعتبارات والظروف التي جعلت من الحب:
خطيئة يعاقب عليها المجتمع .
نقول هذا ، رغم ان هذا الشعر : صادر من احساس بالحرمان ،
كافر :

(جسدي ارض
شقها الظما الكافر)

ومن هنا يجيء التوجه الى ينباع الحب ومصادرة (المرأة) حارا ،
شهوانيا ، متفجرا . والاحتفال به ، احتفال طقسي .
في قصيدة (العطش) يجيء على لسان العاشقة ، هذا النداء
الحار ، الشهواني ، والطقسي :

« اني اشتاك خذني
حيات لك الخلوة
والشمعة ،
والكوز ،
ودفء الليل .
فاقبل جسدي
مائدة ،
وبساطا ،
والنهر وساده .
دعني انفيا ذلك يا سقفي
اتشوق عطر العشب المرع في صدره ،
بلل شفتي
تستيقظ في اعماقي
غابات التاريخ السكري
بعير القداح
يا سقفي المتد
من البند الى جرف المعر
خيم
لانا المنذرة لك
جسدا
ممجونا بالافواه الهند
وتوايل لم يعرف للمتعا
انسان . »

هذه القصيدة : اغنية حب . تتوجه بها منذورة الى مليكها - او
ملك قلبها - لياخذها ، ويروي ظماها . ومن خلالها ، ينشد الكمال ،
مناخا ، وقيم شميرة - تؤكد ان فعل الحب كفاية بذاته وكوسيلة
للتنازل واستمرار الحياة ، مقدس . - كان اجداننا القدماء في الالف
الرابع ق. م. يعيشونها لحظات متيرة باللذة ، ولكنها مبهمة ، لا بفعل
التواصل ، ولكن بفعل المشاركة . ومن يدري ! لعله كانت الناس تشع
باللذة نفسها التي يشعر بها الملك او الكاهن وهو يقوم بفعل الحب ،
ذلك ان الطقس ، رمز جماعي ، ونفسي . لانه انما يؤدي عملا بالتيابة
عنهم أولا ، ولصالحهم ثانيا .

ذلك ان من شعائر العراقيين القدماء ، وفي المواسم والشعائر
المقدسة ، وخاصة المناسبة المعروفة بالزواج المقدس ، كان يقام للملك
الذي هو الكاهن الاكبر في الوقت نفسه ، عرس يتزوج فيه بكاهنة ممن

(١٧) في ديوانه (هموم مروان وحبيبتة الفارعة) - دار الاداب

- بيروت ١٩٧٤ .

« وانا بتروا راسي
فرسوا اوتادا في قلبي
قالوا : اذهب واخطب في اسواق الكرخ
وتوصا برماد البحر العربي
فخرجت ، رايت جبلا تهرب فوق لسان الانهار
وشعوبا تخرج من حطين
ورايت جنودا من طين
يقتلون ذراع الريح ،
ثمة اسفار في الرأس واخرى في الروح
وانا بتروا راسي في عرس العلاج
في معركة الزنج الاولى
في اشعار المتنبي وهو يقني في حللة كاهن
او يحلم في مجلس سيف الدولة
وانا قتلوني في سيناء
عاينت دماي
كانت تنزف من جرح علي
من منفي في الربع الخالي
من جوع اللاحين المر
من كل بيوت الطين
في وطني .

على ان قصيدة (من قتلى حزيران مع الحب) استطاعت ان
تجسد مأساة الشهداء - قتلى حزيران ، وتعبير عن مشاعرهم وهي
مشاعر واقعية وحقيقية ، اكثر من اية قصيدة عربية حتى اليوم .
نقول هذا لا للرومانسية والحزن الذي يغلغها ، ولكن لمصوت الحقيقة
المرعبة ، ولمصوت الرفض الذي ينطلق منها والاحتجاج على كل مخططات
التصفية والمساومة على الارض التي يرقدون فيها ، وهي ارض عربية.
فاذا كان من حق الشهيد ان يرقد في (قبر اسلامي ابيض) - وقد
يكون هذا غير مهم - وقد بغلنا عليه به ، افليس من حق ان يرقد في
ارض قتل من اجلها ، لا تركلها - وتركله - احذية الاعداء ، ولا تمرها
اقدام المحتلين ؟! افليس من حق هؤلاء الشهداء ان لا يقتلوا كل
حزيران جديد ، قتلة جديدة ! ان اكبر - واحقر - اهانة يمكن ان
نلحقها بالشهداء ، ان نغرق بما استشهدوا من اجله :

نحن المدفونين بلا اكلان
في بادية تعبرها عربات المحتلين
قمنا (معلرة ان شط بنا التمبر) فنحن المنسيين نسينا
انا لم ندفن ، لكن الشمس انطفت فينا
لكن الاجيال اضطربت فينا
لكن الشعراء اختنقوا من كثرة ما كذبوا فينا
قمنا ، جئنا ، لا نسالكم حبا او حقدا
لكننا (معلرة) نخجل ان نرقد تحت حذاء الاعداء
جئنا ، نحلم : ان ندفن في ارض اخرى
تحت فصوص الزيتون
فسي قبر اسلامي ابيض
مزهوين باكلان بيضاء
في وطن لا تعبره اقدام المحتلين .

وينبغي ان نعترف مرة اخرى ، ان هذا الشعر مبرر وعلى قدر
حال من الايصال . والانحياز الى جهة الرفض والنضال . ولكنه يظل
- رغم كل طموح الشاعر الى التجديد ومواكبة حركة التطور - يحتاج
الى (شغل) حتى تاتي القصيدة (منقاة) من الاستطرادات الجانبية ،
وشهوة ابتداء الصور ، وتراكم التراكيب اللغوية غير الشعرية والتي
مبعضها ، غالبا ، حس تجريبي ، لكن غير تاريخي .

ننؤمن انفسهن الى الالهة (اتانا) الهة الحب والتوالد ، وذلك ضمنا
لخصب التربة وخصب الارحام . وفي هذا العرس تنشد « المنورة »
للالة وعريسها اغنية حب تستمتي بها مليكها ليواصلها . ومن هذه
الافاني ، اغنية جاء منها : (وللقارىء ان يلاحظ التماثل في اسلوب
الاستدعاء والمناخ الروحي والاحتفالي في القصيدتين : قصيدة الكمالي
السابقة ، والاغنية السومرية)

ايها العريس سيأخذونني اليك ، الى غرفة النوم
لقد اسرت قلبي . فدعني اقف بحضرتك ، وانا خائفة مرتجفة .
ايها الاسد ستأخذني الى غرفة نومك
ايها العريس دعني ادلك
فان تدليلي اطعم واشهي من الشهد
وفي خجرة النوم ، الماكى بالشهد
دعنا نستمتع بجمالك الفاتن .
ايها العريس ثم في بيتنا حتى اتبلج الفجر ،
وقلبي ، اعرف اين ادخل السرور الى قلبي
ولانك تهواني ،
هبني بحقك شيئا من تدليك وملاطتك
موضعك جميل حلو كالشهد ، فضع يدك عليه .
قرب يدك عليه كرداء ال « جشيان » (١٨)

✱ ✱ ✱

هل في هذه اسقاطات تعويضي للشاعر من الحرمان ؟ ربما . ولكن
يصدق ايضا ، ان تكون دماء لفران من العاشقة ، بعد ان عذبتها
الندامة ، وحلت بها اللعنة جراء انها انكرت عشقها ، في لحظة احتياج
وجبرياء غرور :
(قالوا ..

بان التي انكرت عشقها
عذبتها الليالي .)

ان ثمة رغبات تتوهج بالحرمان ، تنشد اللذة والسعادة مقنعة
احيانا بادية الحنين الى زمن ولي : زمن الوله الصوفي :

(ما احلى

ان يغفر المشب الراقد تحت

دثار الموت ويصحو ،

زمن الوله الصوفي ، وشوق

الذات للذات الذات)

ولكن هذا لن يستطيع ان يكبحها . لان الوله الصوفي نفسه ،
وله « حلوي » ، فيه « توحّد كل الاجزاء » .

« والواحد لا يصبح اثنين »

ولان ثمة (بليانا) يتشكل نتيجة واقع اجتماعي معين لا حيلة للشاعر
فيه ، مفاده :

« كاذبة وجاهزة احساسات النساء هنا » ولكن مع ذلك . تقبل
المرأة هي الميلاذ :

(ظاهري .. في عروفي احتراق

وعينك تبع .)

وهذا هو الجانب « النغمي » في هذه « الابيقودية » : اي طلب
الراحة ، والشغور بالأطمئنان في رحلة العمر التمتبة وتطمين النفس
بالأتم عليها « خيل التسيان » .

ومن اجل هذا فان الكمالي ، يشق على نفسه ممنا اياها بالراحة
اخيرا ... فيليس لبوس جلجاش في رحلة شاقة ، بهنا عن زهرة
الهوى : (التي تجدد الحب وتحميه من الدبول . وجلجاش يبحث عن

ازهار الشباب ، تجدد الشباب وتحميه من الشيخوخة) :

(افش عن زهرة

قيل ان الذي يلامسها

يستعيد الهوى)

ولكنه لم يجدها ، وقد يكون وجدها :

(في سرة المشتهاة انتهت رحلة العمر »

ولكنه لم يلمسها . فلاضاعة هنا داخلية صرفة :

(قد لا ارى الشمس ، لكنني في دهايلز نفسي اراك شمسا »

وحين انهكه السفر ، وهذه التصب ، ارتدى عند (المتبة) ونام :

(ونهله يندو وعاء القرابين

في الجسد الوثني المسور بالشوك ،

اغفو على عتبة الهيكل الرمزي ...)

✱ ✱ ✱

لانا يصعب اختراق الجسد ، ويفغو العشاق عند الابواب ؟ المسألة
واضحة ، ولا غموضي فيها . ففي عالم يحكمه القهر الطبقي ، والاستلاب
الاقتصادي ، وارهاس الموروث الرث (اعراف وتقاليد وافكار
ومعتقدات ...) طبيعي جدا ان لا يعرف الحب ، او يعبر الحديث
فيه ممنوعا :

(سألت امرأة ..

فالت ..

لا اعرف كيف احب

سألت امرأة ..

فالت ممنوع ان احدث للفرءاء)

ويتحول الجنس الى بقاء ، ويعبر الشق : تجارة . (قلاد
من خرز) والعاشق : (ضارب رمل) . والمرأة : جسدا باردا ، كاذبا
.. وصانعا كالصنل الغشوش !

اذن ، فمبدأ اللذة ، وعبادة الجسد ، في مثل هذا العالم
(المبودي) الجديد .. يشكل ادانة صارخة لكل الانظمة والعلاقات
والافكار التي تسوس هذا العالم وتقوده الى جهنم الاغتراب ، والعلاقات
الانسانية ، حيث يصبح العشق : مفامرة . ويعيش العشاق بين :
(مطارد وهاربة) . غرباء عن بعضهم في عالم اناني ، بارد .. تنظمه
علاقات يرجوازية (تجارية) . حتى المواطن : بضائع تلب مثل
السردين ، وتورد مثل التجارة الممنوعة (الافيون مثلا) . والحبيسة
مطلوبة هي الاخرى كالضاعة المزجاة :

(ايها الغريب ماذا تريد

حبيبة) .

وتصبح القوة والقلبة هي المنصر الحاسم :

(فمن يملك الخيل يحط بدفعه الفواني »

ان الكمالي هنا ، يعلن موت (الحب الغريب) (١٩) او العذري :

(يا جميل ..

زمانك ولي ..

وها انت في دفتر الشق رقم وذكرى)

ان الذي يبعد هنا ، ليس الحب الذي يعمر القلوب ، ويقسم
العلاقات الانسانية الحقبة ، بل الحب الذي يخرب ، الحب الذي يقتل :
(قالوا : العشق شهادة)

ان الرموز التي يعتمد عليها الكمالي ، كاسماء العشاق المعروفين :
جميل ، العرجي ... واللغة التي يتحدث بها عن نفسه ، او عن
نفسها :

(١٩) بالمعنى الذي طرحه كتاب (الحب والغرب) لرجمون من
عائل قصبة : ترستان وايزولدا . والتي هي في جوهرها لا تختلف عن
كثير من قصص الحب العربي المعروف .

(عيوني حبيبي للسعني

تحفر وشما ناريا

يجمل كل مسامات الجسد المسعود

شفاهها)

انما تجسد تجربة الحب المقترّب ، او الحب المتنوع ، الذي
حالت دونه معتقدات وتقاليد بالية ، تعكس واقعها اجتماعيا متخلفا ،
وطبقيا استغلاليا ، يحتقر الانسان ويذري عواطفه ومشاعره .

انه رغم ما نجده في شعره من تمجيد للجسد ، وتفنن بالحبيبة الا
انه في حقيقته « اشارة الى الحب التعيس » كما هو لدى الشعراء
الجوالين ، حيث نجد دائما شخصيتين : شخصية الشاعر الذي يكرر
شكواه وتلهفه مئات المرات ، وامرأة جميلة تجيب يوما بلا . او تصد
ولا تجيب نهائيا (٢٠) :

- ألكي ؟

انا العاشق المستغيث

انسفحت على الرمل دما

حفرت اسمها في فؤادي

وعلقته راية فوق صدري

فما عرفتني

وما بين قيد الكرامة والحب

ضاعت على القلب افراحه

- نسيت اذن

واشعلت كفي

وعلقت قلبي على جبهتي

فما عرفتني

اشاحت

واغمضت العين كبرا

وسارت .

ان من طبيعة هذا الموضوع (الحب) في الشعر ، الالتجاء الى
التجربة التي تضغط على الوجدان . ولكن الكمال ، كمحاولة للتغلب
على ذلك ، راح ينوع في قالب التجربة ، وذلك باللجوء الى :
(١) اقران تجربة الخيبة في الحب ، بتجربة الخيبة في الثورة او
في الموقف الثوري في جبهة ما ... كما يفعل هنا ، باقران هذه ،
بتجربة ايلول الدامية عام ١٩٧٠ :

« - يا نغر التي لا حد للنهم الذي تمطيه .

اشرعتي طواها التيه ..

انفاسي ..

لهيب فوق صدر البحر ،

باب رغائب ،

تختض في الاعماق ، تصعد موجة ..

تنداح فوق سريرنا .. امنا

واغطية .. نجوما تبهر العين التي اعتادت

قلال التين ..

- اخشى ان يبل البحر اتواي

- « تمرى ليس اظهر منك عاربة ولا تقى »

تناديني ربي عمان ،

كان الليل في الوحدات انيابا

مزيجا من سمات الموت والصرخات ،

يا عمان ..

يا عمان .. »

او اقران تجربة الخيبة في الحب ، بالخيبة في التوائم مع
الاهل والعشيرة ، او تنكر الاهل والعشيرة له ، ويستشهد هنا
بالعرجي :

(يا دهم الفارعة المفقود

وحيد

في التيه ،

وليس التيه كهوف

تفقر اشداقها

مرعبة ،

ارفض ابحت عن ماوى

مشنود الاحداق الى صنما

اروي ابيات العرجي حزينا)

ونفثه تصد بابيات العرجي ، قول العرجي في قومه بني امية ،
عندما حبسه ابراهيم بن هشام المخزومي :

كانني لم اكن فيهم وسيطا ولم تك نسيتي غي آل همرو

اضاعوني واي فتى اغاصوا ليوم كربة وسداد نفر (٢١)

(٢) الزاوجة بين المباشرة والتصوير الحسي - وهي الأسلوب

الغالب والجميل ايضا في القصائد ، وبين الحواريات التي تعتمد

التصوير الحسي نفسه :

- حبيبي انت خبز العمر ،

انت الملح

والماء الذي روى

حقول الرند والكافور في جسدي

- حقا انني الماء الذي روى ؟

انا الماء الذي روى ؟

وأجرع علقم الماساة ... تاكلمي

عيون الناس الخ

✱ ✱ ✱

ان لغة الكمال مع بساطتها ووضوحها ، لغة مصرية ومتروعة
بالاحاسيس . وخاصة تلك التي يمكن ان نسميها « بلغة الحب » امثلة :

(١) سرير حبيبي

نابت عوارضه بثقل الموج ،

واخضلت

بماء الورد اهداب التي كانت ،

وما عادت

غداثها مثار الطيب ،

كان فراشها المحموم اغوارا

على شطائه الغفو

بيادر من نجوم البحر

الشم مخمل النهدين .. استلقي

سدوبا فوق عشب الابط ،

والفخل الذي ينساب بلورا

ترافقي في توجهه ،

الاهلة ،

والنجوم الزرق ،

لكنني ،

تركمت مفارس الرمان للريح .

(٢) يا امرأة يصني اريجها ليبي

« مراثية شفاء حبيبي

(٢١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء - دار الثقافة - بيروت

. ٤٧٨/٢

(٢٠) الحب والغرب لرجمون ترجمة : د. عمر شخاشيرو -

منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٢/ص ٩٢

شفتي تلم الملح عن جسد
تعري كانباق الفجر ينضج لحمه خمرا
دخانا احمر اللرات ..
هل تأتين يا امرأة ..؟
(٢) ونهدك يبدو وعاء القرايين
في الجسد ألوثني المسور بالشوك ،
اغفو على عتبة الهيكل الرمري ...
(٤) عيون حبيبي تلسعني
تحفر وشما ناريسا
يجعل كل مسامات الجسد المسعور
شفافا ..

الاوتار والنغمات) قانما من الدنيا واحلامها ب « اغفاءة » على صدر
الحبيبة ، وبقبلة ، فخره بها يحرق . واذا ما اقترب من الجسد، تقرّاه
تقريا ، ولامسه بيد الراحق المضطربة ، كما نلاحظ ذلك في ديوانه
الاول (رحيل الامطار) (٢٢) وربما كان هذا بفعل الموروث المخزون في
ضميره آنذاك .

ثم انتهى في (هموم مروان ..) لان يكون اكثر جرأة في البوح
والكشف عن مكنوناته : (عواطف واحاسيس ونوايا) بعد ان تحرر اكثر
من تسلط ذلك الموروث ، وبعد ان ادرك بوغي تاريخي ، حقيقة الابعاد
الساوية لهذا الحب ، والتي جعلت منه - وهو الحب الحلال - الحب
المنوع .

ان هذه المدرسة ، هي مدرسة : الحب الملعون ، او الحب المكبوح
- بقوة فخر خارجية هي مجمل القيم والتقاليد الاجتماعية والاخلاقية
السائدة ، والتي هي نتاج مجتمع تنظمه علائق الطاغية - قبلية .
وبرجوازية كومبرادورية مرتبطة بالاقطاع والاستعمار . بينما يجسد
الشعراء الشباب آنذاك .. طموحات وتمردات البرجوازي الصغير
النامي والذي يشق لثورته ، بصعوبة بالغة ، طريقا صغيرا مثل خرم
الابرة ، وسط ذلك الركام من مخلفات العصور البالية ، من المعتقدات
والاعراف ، والقوى الطبقية والمذهبية البليدة المتسلطة ..

بغداد

(٢٢) انظر القصائد : عذاب ، نقر ، الى هره ، بوح : ص ٢٧ -
١٤ - ١١٧ - ١٢٠ على التوالي .

ثم ان قدرته على التصوير ، والتصوير الحسي للجسد واللذة
وما ينبثق عنهما من انفعالات ومشاعر ، قدرة متديزة . تدعمها بالتأكيد،
قدرته الفنية كرسام .

ان الكمالي وحسين مردان في هذا الضرب من الشعر من مدرسة
واحدة ظهرت في النصف الثاني من الاربعينات ، جلية في (خفقة
الطين) لبند الحيدري ، و (قصائد عارية) لحسين مردان ، وبعض
اشعار صفاء الحيدري ، متأثرة بازهار بودلير ، ومطالع المذهب
الوجودي في الادب - كما كان مفهوما آنذاك - وباناعي الفردوس لابي
شبكة وغيرهم . وقد اصلها بتشذيب ، حسين مردان ، والكمالي
الذي بدأ اميل الى الرومانسي المذهب : (قصة هدهدتها ، باكيات

قالوا عن كتاب

حُب

تأليف غادة السمان

بعيدا عن الثرثرة الرومنطيقية ، والرسائل
التقليدية ، تشارف غادة السمان ، بحساسية الانثى
وموهبة الفنان في لحظات حميمة ، عالم الشعر تاركة
على جدار القلب الانساني آثار بصماتها
عصام محفوظ - جريدة النهار
« حُب » ، هو حكاية مسيرة طويلة عرفت كيف
تتجاوز نفسها دائما .

جورج الراسي - مجلة البلاغ

سنبقى نتلف الى مراثيات غادة السمان الحميمة،
الماضية والمقبلية .

ظافر تميم - لسان الحال

لا تكتفي غادة السمان بالتعبير عن الانسياق المطلق
مع نوازع الجسد بل تحاول التبشير بما يمكن ان
نسميه بعبادة الجنس !

رشيد ياسين - المحرر

اذا كان الشعر يسكن اعماق اشياء الحياة (الموت،
الام ، الحب ، التضحية) فان غادة السمان الكاتبة
والقاصة ، هي شاعرة قبل كل شيء ..!

نهاد سلامة - الصفاء

الحب الذي تحكي عنه غادة السمان اساسه
الحرية ، وكردة فعل عن كل كتب حب المرأة العربية من
الف سنة ، ارادت غادة السمان ان تحب عنهن جميعا .
هدى الحسيني - الانوار

تذهب غادة دوما الى اعماق الاشياء ، وتستطيع
ان تكون غنائية ، او ساخرة كما تستطيع ان تستحضر
برقة الحب الطفولي ، وان تصرح بالحقيقة بجسارة
واخلاص .

ايرين موصللي - الاوربان لوجور

منشورات دار الآداب

أيها القمر الطالع ، الليلة ارتحل العاشقون .
 فمن مبلغ أهلنا القاطنين ،
 على الضفتين بأن
 الهودج محمولة
 في الهواء
 وأن التي حملتها
 الهودج
 بنت الثلاثين بيضاء
 تفهم سر الصبيات
 حين يدغدنهن الهوى
 أيها الراكض ، المستريح ،
 وراء الهودج
 ينأى الطريق
 ولا تهدي
 أن أعناقهن ، المطايا ،
 بلون الضياء
 أفضية ... ؟
 يا رقاب الجمال ،
 ويا قمر البدويات
 اني المتيم : يسبقني الشوق
 من علم العاشق الجري
 خلف الهودج ... ؟
 آه ... وصيفتها العامرة
 « جرعة ماء »
 وتسفر هند
 - أنا الشاعر المستجير بحبك
 غنيت أهل العراق أغانيك
 قاسمتك الخبز والماء والتمر يوما ،
 حملتك هم الملايين من فقراء الفرات
 - وما الجرح فوق جبينك ؟
 - سوط قديم
 - وما الجرح فوق جبينك ؟
 - سوط قديم
 اذن أيها الطائر المتوحد في سرية
 الشام تلك على بعد ميلين
 خلف الفرات
 فخذ بعض صوتي
 أن الهودج محمولة في الهواء
 وأن التي حملتها الاكف
 على الهودج الأحمر
 انتبهت من غبار الطريق
 وها هي ذي تفتح الماء للعاشقين .

العراق

محمد راضي جعفر

لعينيك يا بدوية

احتفال مسرحي في برلين

(بمناسبة مهرجان برلين الثامن عشر للمسرح والموسيقى)

أ - من تهرستمان برلين

كما تحدث مدير المهرجان حول إبعادهم عن الغرض السياحي، وحرصهم على تحقيق الهدف الثقافي - بل الثقافي - البحث . وهذا هام أيضا ، خصوصا وأن مهرجان برلين هو المهرجان الوحيد من نوعه وحججه في الدول الاشتراكية ، إذ أن المهرجانات الأخرى مهرجانات متخصصة ، أما في مسرح شكسبير أو في تجارب المسرح أو في مساح الجامعات . أما مهرجان برلين المسرحي فهو يضم كل شيء ويستمر فترة طويلة ، امتدت هذا العام من ٢٨ - ١٠ - ١٩٧٤ إلى ٢٠ - ١١ - ١٩٧٤ .

أخيرا ، لا بد من التنويه بأن محافظة برلين لها دور كبير في الإشراف على المهرجان وأن هناك لجنة من النقاد ورجال المسرح للأعداد له وانتقاء أعماله .

واعتقد أن على المسارح العربية الاهتمام والتوجه نحو المشاركة في مثل هذه المهرجانات علما بأن مستوى المسرح البلدي للطيب الصديقي ، أو مسرح الرحبنة وفيروز ، وبعض أعمال المسرحيين العراقيين والسوريين والمصريين واللبنانيين الطليعيين جديسرة بالاشتراك والتناجح .

وقد دعيت العراق للاشتراك هذا العام ثم اعتذرت ، واشتركت تونس من قبل ، كما تعزم سورية الاشتراك في العام المقبل على ما سمعت .

٢ - ماذا عن الأوبرا والباليه

الأوبرا الألمانية واحدة من أعظم الأوبرات في العالم ، فقد برع الألمان بهذا الفن هم والإيطاليون والسوفييت والنمساويون . ولكن المسرح الألماني استطاع على مدى السنوات الماضية تحقيق تقدم كبير في هذا المجال ، نقل الأوبرا من جمهورها الخاص إلى عامة الناس من جهة وطورها من ناحية الشكل الفني من جهة أخرى لتحتل الأوبرا في ألمانيا الديمقراطية مكانا مرموقا بين الفنون . وبالتالي فـالمسارح في مختلف المدن الألمانية تقدم أوبرات جيدة - ولكن الحظ لم يسعفني في مشاهدة أعمالها ، لذا كان اطلاعي مقتصر على داري الأوبرا العظيمين في برلين « أوبرا الدولة » و « الكوميك أوبرا » .

« أوبرا الدولة » تتمتع بمسرح كبير وامكانيات أكثر ضخامة . وقد بدأ هذا واضحا في أوبرا « عابدة » الشهيرة لفيردي ، التي بلغت مشاهدتها حدا كبيرا من الشهادة والضخامة . وهي تدور في إطار مصر الفرعونية ، وفي قصة ميلودرامية حول الحب والفيرة والواجب نحو

صادف مهرجان برلين الثامن عشر للمسرح والموسيقى هذا العام الاحتفالات الوطنية بتأسيس جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، ولذلك اتخذ أهمية خاصة وحفل بأعظم ما قدمته المسارح الألمانية من أعمال . ٢٥ سنة مرت على تأسيس الجمهورية ، و٢٥ سنة مرت على انطلاقة الثقافة والفن في ألمانيا الديمقراطية لتواكب حركة المجتمع باتجاه الاشتراكية العلمية . لذا ضم مهرجان برلين المسرحي عددا من الفرق الزائرة التي قدمت من الاتحاد السوفييتي - بولونيا - تشيكوسلوفاكيا - هنغاريا - فنلندا - الهند - تشيلي - كوبا . أما عروضه فتتنوع تنوعا كبيرا بحيث شملت جميع الفنون المسرحية والموسيقية من أوبرا وباليه ودراما ومسرح عرائس وكباريه سياسي وكونسرت وفولكلور . وقد كان من الصعب بل المستحيل ، على أي متفرج أن يتابع جميع هذه العروض لأن حوالي (١٢) مسرحا يعمل في وقت واحد في برلين طيلة مدة المهرجان لاستقبال هذه العروض ، بالإضافة إلى عروض دبرتوارها الخاص . وأشهر مسارح برلين : « انكوميك أوبرا » ، « أوبرا الدولة » ، « البرلين انسامل » ، « مسرح الشعب » ، « المسرح الألماني » ، و « مسرح مكسيم غوركي » تقدم ما يناسب كلا منها ، إذ أن كل مسرح يتمتع باتجاه فني خاص ، وله جمهوره الذي يعجب بأسلوب العمل فيه . ولكن لا بد من التنويه أنه نادرا ما تجد مسرحا ، كيفما كان اتجاهه الفني ، قليل الجمهور ، هناك وعي ثقافي عام تدعمه المؤسسات الثقافية وتنفذه ، وهناك إصرار من ناحية الفنانين جميعا على الاتصال بالناس بأوسع نطاق ، حتى بدأ أن هذا الموضوع هو أكثر المواضيع التي يتحدث فيها الألمان .. بحثا عن تحقق الفن الاشتراكي .

وقد حدثنا السيد ليرت مدير المهرجان عن تنظيم المهرجان ، وصرح أنه يجري الأعداد له قبل مدة طويلة من بدئه ، ومهرجان برلين قد تطور دون شك خلال تجربة السنين الماضية وما تزال هناك أهداف أبعد يسعى المسؤولون عن المهرجان للوصول إليها عبر تلقح تجارب المسارح الاشتراكية ببعضها ، وجعل الفن المسرحي أكثر جماهيرية عند عامة الشعب . وهذا الموضوع هو أهم ما تحدث به ، إذ أن العناية للمهرجان تنوجه بشكل خاص إلى الأوساط العمالية وقبل فترة كافية ، وتقدم لهؤلاء جميع التسهيلات للحصول على بطاقات ، وجميع التوضيحات كي يتوفر لهم حسن اختيار القطع التي سيشاركونها ، وفي الواقع لاحظت بنفسني أن رواد المسرح هم من جميع الطبقات ، وبالأخص بالنسبة للأعمال الدرامية والموسيقية الخفيفة .

الوطن ، أشبه ما تكون بمسرحيات الكلاسيكية الجديدة في القرن الثامن عشر . ولكن رغم الضخامة والفخامة المذهلة فقد كان الاعتماد سائدا على الفنانين (ويبدو أنها ظاهرة عامة في هذه الدار) بينما بدأ الإخراج كلاسيكيا وجامدا الى حد كبير لصالح القيم الجمالية التشكيلية الباردة . أنها أوبرا عظيمة وكبيرة ولكنها لم تحاول تقريب هذا الفن العريق من روح العصر .

اما في دار « الكوميك أوبرا » فشاهدت عددا من الاوبرات العالمية التي تبدأ من كارمن لبيزيه - وتم ب « ريتز بلاويسرت » للافنباخ ، و « حلم ليلة صيف » لبرتين « وكاتيا كباوفا » هذه الاوبرات كلها قد أشرف على إخراجها البروصور فيلزنشتاين الذي ما زال على رأس عمله كمدير لهذا المسرح وكديسور مخزجيه رغم بلوغه سنن الثالثة والسبعين وهو يهود المسرح منذ ٢٧ سنة . كما شاهدت له المسرحية الموسيقية اليهودية انشهيره « غازف الكمان على السطح » . الفريب في فلزنشتاين هو أنه قادر على تجسيد روح المسرحية في شكل عظيم وباهر يناسبها . لذا تراه يتراوح بين شكل الاوبرا الكلاسيكية في « كارمن » الى كثير من محاولات التجديد في « ريتز بلاويسرت » وهي من امتع ما شاهدت . كما انه قدم إخراجا سدا مليئا بأجواء الفانتازي والسحر في مسرحية شكسبير « حلم ليلة صيف » لبرتين . ان الاوبرا لم تعد مسألة فناء فحسب بل هي اداء وإخراج أيضا ، لذا نجد انها بدأت تعود الى حظيرة المسرح من جهة وتنتشر باسراع من جهة أخرى . والكوميك أوبرا تملك منصه مائلة باتجاه الجمهور يباهي بها المسؤولون فيه لأنها كما يعتقدون واسطة للتقرب من الجمهور والاتصال به . اما معدات الدار فهي تقليدية تماما بالنسبة للمسارح العالمية الحديثة . لكنها بالنسبة لنا في العالم العربي تبدو كبيرة جدا بل أحيانا هائلة . ويكفي أن نذكر أن هناك منصة اضافية للتدريب فقط بنفس حجم ومواصفات المنصة الحقيقية تماما كي لا يعيق التدريب العروض الحقيقية . اما من قياسات منصة الكوميك أوبرا فهي ٢١ مترا كعمق و ٢٠ مترا كعرض و ١٨ مترا كارتفاع ، وتتنوع الإضاءة بحيث يظل ثلثاها على المسرح والثلث الباقي في الصالة . والدار تتسع ل (١٢٠٠) متفرج وهي مؤلفة من ثلاثة طوابق وفي الكوميك أوبرا يرفضون مبدأ استخدام الآلات بكثرة لأنه يمتع المسرح فالتكنيك المسرحي ليس الا وسيلة لخدمة القطعة في الموضع المناسب . انهم يتجهون من مبالغة الاوبرا التقليدية الى الواقعية الحديثة . اما العاملون بالإضاءة في العرض المسرحي فهم (٢٥) شخصا . بعض المسرحيات التي شاهدتها عرضت مرات عديدة ضمن ريبورتوار المسرح فخلال (١٢) سنة عرضت « حلم ليلة صيف » (١٠٠) مرة ، و « حكايات هوفمان » (٢٠٠) مرة . ويبلغ عدد العاملين في الكوميك أوبرا (٧٠٠) شخص . ويضم ريبورتوار الكوميك أوبرا حاليا (١٢) أوبرا و (٤) قطع باليه كما يتضمن كل عام من عميلين الى ثلاثة أعمال جديدة . ويحتاج إخراج كل عمل الى ثلاثة اشهر على الأقل . وفيلزنشتاين شديد التعاون مع عناصر المسرح ويعتمد على كورال يضم مئتين فردادين ، والإخراج الحديث في هذه الدار يحاول اعطاء الفنانين ادوارا تمثيلية بحيث لا يظهرون كمجموعة بل كممثلين . الاوبرا فن لم يعرفه المسرح العربي ولا اعتقد انه سيعرفه قريبا . فالعالم كله بدأ يعتمد على الاوبرا ليركها متحفا للذكرى متجها نحو المسرحية الموسيقية . ولكن هذا التراث جدير بالتجديد والبحث لأنه تراث عظيم فضلا يجمع بين فنون شتى في آن واحد . ولذا كانت ملاحظتنا الاساسية على الاوبرا الالمانية هي جنوح بعض اعمالها - وقد اشرنا الى واحد منها - الى الفناء والفخامة . وهو الامر الذي دفع الاوبرا السوفيتية ذات يوم الى الاستعانة بستانسلافسكي لاصلاح التمثيل في الاوبرا .

وبالنسبة للاوبرا السوفيتية كما شاهدناها عبر « البنت البستوني » لتشايفسكي التي قدمت فرقة ليننفراد عظيمة ، ولكنها تقليدية الى حد كبير - وهي وان كانت تتميز بمئتين ممتازين ، الا

انهم ممثلون ممتازون ايضا ، وهي مليئة بالديكورات الهائلة ، والالوان المماز . . لكن المبالغة في المواقف والاداء والعماء شيء واضح فيها . هذا ما يحاول المخرجون في اماليا انديمرافية الخروج من اساره . لذا نجد هناك جوا مسرحيا غنيا وحيويا - هي إخراجات فيلزنشتاين فهو يدمج تارمن الشهيرة في مزيج من التمثيل والفناء ويجعلها أكثر مظهرية وافنعا ، رغم ماساتها العنيفة وشخصياتها العادة ، وحوادثها المتعاقبة .

اما « ريتز بلاويسرت » للافنباخ فهي أوبرا كوميدية ساخرة عن فارس ونبييل شهير له عاده قتل زوجاته تماما مثل شهريان العربي . ولكن امرأة بسيطة من عامة الشعب تستطيع ببساطتها أن تخرق هذه القاعدة ونسبث انها قادرة وذكية . غير أن المخرج غير ذلك يسخر من عالم الفصور والاشراف سحرية لادعة . . ويلعب ادوار هذه الاوبرا نجوم شمبيسون وممتون من طراز رفيع ، وهي تعبس من فنون المسرح الحديث أشياء جريئة كالحوار مع المتخرجين بين حين وآخر او ادخال ممثل الى المنصة عن طريق الصالة ، لكنها على حدايتها وطراحتها لم ترفض او تنخل عن الديكورات المقتنة الشامخة وعن ايها المتفرج بالفيديو الحلقة والخيول التي تقطع المسافات الشاسعة . انها تقترب بالاداء من المسرحية الموسيقية بنجاح فائق . لذا اعتبرها نموذجا للاوبرا الحديثة العظيمة والممتعة . بحيث تمس هموم جميع الناس وتصل اليهم في الوقت نفسه .

وقبل ان اتحدث عن تجربة ثانية جريئة لتطوير الاوبرا التقليدية ، اذكر باليه حديثة للمؤلف الفرنسي دوبروفال بعنوان (الفتاة هدية التهذيب) وهي قصة حب كوميدية تتميز بشخصياتها الطريفة الكاريكاتيرية ، والرشاقة البادية في الرقص والحيوية في التمثيل دون اللجوء للكلام او الفناء . وهذا ما حققته عروض أخرى سمعت عنها ولم اشاهدها ، منها باليه حديثة عن مسرحية لوركا « بيت برناردا البا » . ولنعود الآن الى حديثنا عن الاوبرا . الاوبرا هي « حلاق اشبيلية » المعروفة لروسييني . اما المخرج فهي روث بركهاوز من البرليز انسابيل التي حاولت تقديم الاوبرا في اطار برشتي حديث بدأ من الديكور البسيط جدا الى الاعتماد على ممثلين بدلا من الفنانين في معظم الادوار باستثناء الادوار الرئيسية حيث يلعب دور العاشق النبيل مفن معروف عالميا هو بيتر شراير . . « وحلاق اشبيلية » عمل يهتم الالمان به لأنه محاولة جريئة لتطوير الاوبرا . ولكنه رغم شهرة ممثليه ومفنيه وضخامة المسرح الذي قدمت عليه عمل فاشل لأنه يسمى الى جمع نقيصين غير متسجمين مما أفقد العمل حيويته ومرحه وجعله عملا بلا خيال ولا جمال ولا شاعرية - لا يصفق المرء الا للعناصر الفردية فيه وليس للعمل او الإخراج ككل .

واخر مسرحية غنائية احب التحدث عنها هي مسرحية يهودية شهيرة اسمها « غازف الكمان على السطح » كتبها مؤلف يدعى شولم اليشمز - المسرحية تتحدث عن اسرة يهودية تعيش في روسيا القيصرية وتعرض للاضطهاد مما يدفعها اخيرا الى الهجرة . والمسرحية في فصلها الاول مليئة بالمشاعر الانسانية الطيبة والواقعية - فبانع الحبيب بطل المسرحية فقير يعلم بحياة افضل وابنته الاولى تقع في حب فلاح فقير وترفض الزواج من خاطب ثري . وابنته الثانية تحب شابا مثقفا بالناسا يقوم بتدريسه . اما الثالثة - وهنا يبدأ الاصرار اليهودي العنصري - فتحب شابا غير يهودي . والاب الذي وافق على زواج الاولى والثانية وبدأ لنا رجلا ظريفا متحررا من ربة التقاليد ، يقف فجأة ليختار تقاليد يهوديته ولو على حساب فقدان لابنته .

وتستمر المسرحية في فصلها الثاني في خط مغاير تماما - اذ تتدافع بسرعة غير مقيمة احداث طرد اليهود من قبل القيصر ، فاذا بهم يجمعون اغراضهم ويعطون الرحيل . ولكن الى اين ؟ الى القدس كما يعلن بطل المسرحية في عبارة تهمد المؤلف وضعها في نهاية المسرحية

إبداع جديد ينسجم مع عصرنا . ولهذا اعد ويكورت المسرحية بعد ان اعادة ترجمتها بنفسه ، كي يجعل لها تفسيراً معاصراً . واعتمد اعتماداً شبيهاً كاملاً على جودة التمثيل والبساطة المتناهية في التقنيات: ليس هناك في الديكور سوى اعمدة للتعذيب ومشائخ تنهض امام خلفية بيضاء ، ولا يضاف الا قليل من القطع بين حين وآخر . منضدة ، او رايات ، او خيمة . والمسرحية ، كما هو معروف ، تتحدث عن شخصية داهية يتحول عبر بركة من الدم والانسائس الى حاكم طاغية . وقد كتبها شكسبير فيبيل ماكيت الذي يعقد النقصاد دائماً بينه وبين ريتشارد المقارنات . . وقد قدم ويكورت الشخصيات بكثير من الاقناع والانسانية ، حافلة بالظلال المتراوحة ما بين الخير والشر ، بحيث لا تمثل الحياة على المسرح بل تعيشها . ورغم هذا التطور عن نظرية برشت بصدد التمثيل - الا ان ويكورت استفاد من جهة ثانية من آرائه في الابتعاد عن الابهام - فالاحداث تدور تحت اضاءة بيضاء ، والاكسسوارات تتغير امامنا وريتشارد ما يفنأ يفنأ بعينه او ينزل عن منصة المسرح ليخاطب المتفرجين . وقد برز هذا التطور المفيد المنبثق من برشت في اداء الممثل الكبير (هيلمز تاته) ، وهو ايضا من أهم ممثلي البرليز انسامل في السابق .



أوبرا « حلاق اشبيلية » على الطريقة البرشتية

كي يستدر تصفيق الجمهور للعمل الفني لبيدو وكأنه للكلمة ذات الدلول الخطير بالنسبة اليها نحن العرب . المسرحية اخرجها فيلزنشتاين اخرجاً رائداً للفاية وجعل حلقة الوصل بين مشاهدنا المختلفة التي تستعرض حياة واقراح وهموم هذه الفئة اليهودية عازف كمان يظهر بين هذه المشاهد مرة على السطح ومرة على الارض ليصرف وينشد الاشعار .

انه عمل يمكن ان يكون انسانيا لولا نهايته الخبيثة . فلا احد مع المستغلين او ضد الفقراء في عصر الاشتراكية ولا احد مع القصر ضد المسحوقين في قرن الحرية ، ولكن ايضا ليس على حساب تشرد شعب من اجل نزوع غيبي وقومي ضيق الى الوطن المفقود .

٣ - تجارب المسرح الالمانسي

يبدو ان تطور المسرح الالمانسي في برلين الشرقية يتم في مسرحين غير « البرليز انسامل » الشهير وهما مسرحا الشعب والالمانسي وذلك على يد مخرجين كبيرين هما : بنه بسون ومانفريد ويكورت . واذا كنت لم تتمكن خلال فترة المهرجان من حضور عرض لبسون لان مسرح الشعب قدم احتفالاً مسرحياً مؤلفاً من احد عشر قطعة بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين لتأسيس الجمهورية ، فقد تمكنت من متابعة الخطا الجادة التي يسير بها المسرح الالمانسي .

مانفريد ويكورت قدم اخراجاً حديثاً ميسماً لمسرحية شكسبير « ريتشارد الثالث » . وفي هذا الاخراج تنمكس انار تجربة ويكورت الطويلة مع برشت حيث كان كبير مخرجي البرليز انسامل ولكن برشت هنا لم يعد نقلاً حرفياً عن النظريات او تقليداً لآخراجه كفنان يخاطب مجتمعه انذاك ويستمد منه اشكال وطموحات الفن ، وانما

لقد بدأت تجربة برشت تتلخج بتجارب أخرى في المسرح المعاصر لتأخذ شكلاً أكثر حيوية وعاطفة وحياة . والواقع ان جميع ممثلي « ريتشارد الثالث » كانوا بمستوى جيد جداً من الاداء الذي زاد في ابراز اهميته قدرة ويكورت الفذة على خلق الجو المسرحي المناسب وبراعته في رسم الحركة .

اما المسرحية التجريبية الجريئة التي رعاها المسرح الالمانسي وقدمها شباب وفتيات معهد التمثيل في مسرحية بابلو نيرودا « جواكان موريتا » واخرجها مخرجان شابان هما :

كلوس أيرفورت والسكندرستيل مارك .

ومسرحية نيرودا عمل صعب مقدم من طراز المسرح الشامل له صيغة شعرية ملحمية ، وشخصياته غائمة مبهمة . . وقد قدمتها فرقة دريسدن في المهرجان نفسه بعنقد - ولكن الاخراج الجديد اكسب المسرحية تلك العلاقة العاطفية الخاصة بين الممثل والمتفرج . وكسر طوق الجمود التقليدي للمسرح . المسرحية قدمت في قاعة كبيرة جداً دون مقاعد . المتفرجون يجلسون على الارض في الوسط وما يلبث ان يبدأ من احدى الزوايا لينتقل عبر الاطراف الاربعة للقاعة ثم ليمر المثلون بيننا تماماً فنفسح لهم طريقاً بشكل عفوي . الموسيقى التصويرية تعزف امامنا على آلات مختلفة من قبل شخص واحد يقوم ايضا بخلق التأثيرات الصوتية المختلفة .

والمسرحية نجحت ببساطتها المطلقة ووضوح الصراع ما بين الاستعمار الامريكي من جهة والوعي الثوري المتصاعد من جهة أخرى . . بل لقد برزت دوافع الثورة وسخرت بقالب كوميدى رائع من الاساليب التي يلجأ اليها الاستعمار لتخدير السكان وسرفتهم . المثلون يرتدون اقنعة وثياباً بيضاء ويلوحون برايات بيضاء ملتصقة ببعضها لتوحي مرة بشكل سفينة ومرة بشكل بيت . انهم يصرخون ويرقصون ويفنون ويقفزون . وكل هذا يتم بحيوية فائقة تخلق للعمل ايقاعاً سريعاً وتساعد على هضم الافكار وهز مشاعر المتفرجين . لقد رافق مضمون المسرحية الثوري ثورية في الشكل المسرحي ايضا . وهذه التجربة عرفت دول أخرى كأحدى وسائل كسر الاشكال التقليدية واستكشاف طرق جديدة للتواصل المسرحي واستعادة الجو الشعائري القديم . فقد جرت تجارب مماثلة في انكلترا وبلجيكا وفنلندا على ما اعلم ، وانما اضعها شكلاً مستقبلياً للتجارب المسرحية في اشكال مسرح الحلبة خصوصاً بعد ان شاهدت عمل انطوان ملتقى من لبنان وقرأت عن اعمال الطيب الصديقي من المغرب في الساحات العامة وشاهدت اسلوب عمله على المسرح العادي . وانا ارى ان المسرح التجريبي ليس مسألة ترف

نفسه والحوار النقدي الساخر من رجال الدين والمجتمع . وجدير بالذكر ان المسرحية نفسها قدمت في لبنان والمغرب على ما اذكر وان عرضها اوقف في لبنان لجرأتها في التهمك على رجال الدين .

٤ - احتفال مسرحي في مسرح الشعب

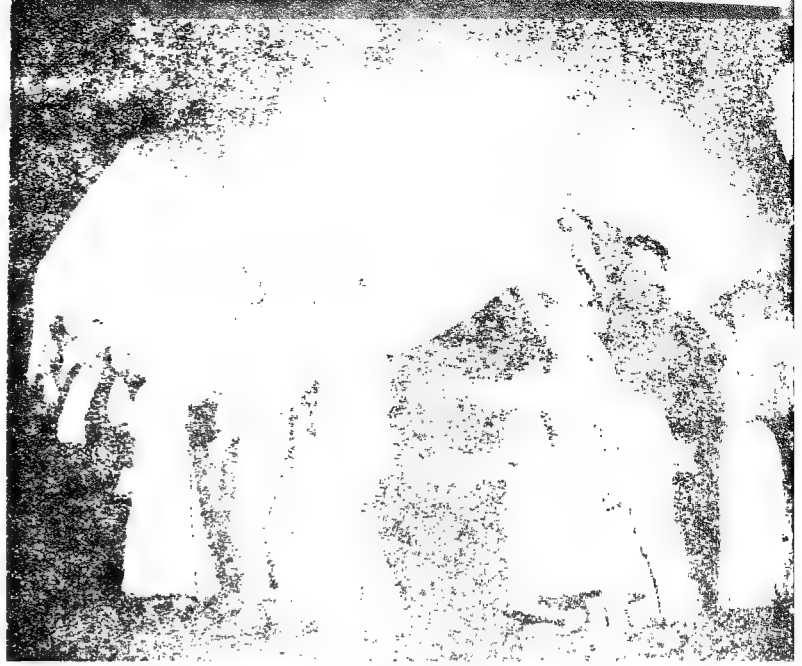
في اليوم الاول للمهرجان وقع اختياري بعد استشارة سيدة المانية منتدبة من وزارة الثقافة على حضور سهرة مسرحية اعدتها مسرح الشعب خصيصا للمهرجان وتضم احدى عشرة قطعة مسرحية تجريبية تقدم في اروقة وقاعات المسرح المتعددة . بناء مسرح الشعب او (الفولكس بونه) كبير ، وخشبة المسرح عميقة الابعاد للغاية . واجتمعت قبل بداية العرض الفرقة المسرحية كلها على هذه المنصة التي بنيت عليها مدرجات خشبية كالمرح اليوناني ولا يقل عدد عناصر المسرح عن (٢٠٠) شاب وفنانة .

العرض الاول الاساسي هو مسرحية حول برلين في ظل الحرب العالمية الثانية وتدور الاحداث كلها في عام ١٩٤٥ . الممثلون جميعا يرتدون الاقنعة المصانة للغازات السامة وبهمدون راكضين او زاحجين وسط انقاض الخرائب التي خلفتها النازية في المانيا . جو من الرعب والموت يسود المسرح . اشباح لجنود واشخاص افقدتهم الحرب معالم انسانياتهم ومسخت وجوههم الى اقنعة قبيحة يخرجون من الملاهي ، ينطلقون هاديين من الظلام الى الظلام ، حاملين حقائب السفر وعربات الاطفال والذعر الذي لا ينتهي ، نسمع في القنعة خفقات قلوبهم ولهائهم عبر الاقنعة ونرتش معهم ، ينطحون خائفين كلما صمرت قنبلة . المسرحية تتساءل : ما العمل ؟ وتطلقها صرخة انسانية متألدة ضد الحرب التي شنتها فئة من المستغلين وجرت على المانيا وعلى العالم الخراب .

اخراج المسرحية متميز وجديد يعتمد اعتمادا كبيرا على الابهام والصمت والضوء والموسيقى والاصوات التائية . هناك جسر خشبي ممتد من نهاية صالة المتفرجين الى منصة المسرح مارا فوق المقاعد . وهو يستخدم مع المنصة في تواز وتمائل ليخدم مسالة اثاره التفرج ودمجه شعوريا بالجو المسرحي السائد والمشيح بالقلق والخوف والاحساس بالموت .

عرض مسرحي جديد ورائع كنت اتمنى متابعته ، خصوصا وان لغته المسرحية قادرة على التواصل والتأثير دون حاجة لفهم الحوار . ولكن برنامج مسرح الشعب حافل بهذه المناسبة . فقد فادونا الى قاعة اخرى عبارة عن مقهى عادي ظننت اننا مدعوون كضيوف نعلق شارات خاصة على صدورنا لتناول بعض الرغبات ، ولكن التمثيل بدأنا فجأة : مرة في الوسط ومرة هنا ومرة هناك . والملفت للنظر ان المضمون في المسرحية المقدمة ليس مضمونا فانتازيا او تجريبيا بل هو اجتماعي محض . واسلوب العرض ما عدا مكانه اسلوب تقليدي دقيق . الشكل الخارجي فقط هو الجديد لكن رغم التصاق الممثلين بنا ، فقد كان لعالمهم حاجزه الخاص عنا . . وكان لتواصلهم وانسجامهم لغة لا نستطيع خرقها . التمثيل على مذهب ستانيسلافسكي النفسي والشخصيات واقعية جدا ولكن لغة الحوار سائدة فيها بحيث لا يمكن للغريب الاحاطة بجوانب الموضوع تماما .

في المسرح ذاته قدمت في الليلة نفسها وفي قاعات مختلفة سبعة اعمال مسرحية وثلاث بروفات قصيرة كل مسرحية نمط تجريبي بحد ذاته ولها جمهور معين لكنها جميعا تنطلق من فكرة التواصل الشعوري مع المتفرج ويطمح بعضها الى كسر شكل المسرح التقليدي والانتقال به الى الناس في المقهى . هذه التجربة الرائدة والقديمة في الوقت نفسه تحققت بصور مختلفة منها الكوميدي الى حد الفارس (اي التهريج) ومنها الفنائي ومنها الواقعي . الخ . وبالتالي فان احتفال مسرح الشعب (مشهد ٢) يحتاج الى ليال عديدة للاحاطة



جواكان موريتيا « لنيرودا تجربة طليعية قدمها « المسرح الالمانى »

شكلي فحسب كما يفهم خطأ ، وانما هو بحث في اعادة الصلة الانسانية المتقدمة الى احضان المسرح والتنازل تدريجيا عن التقنيات المتقدمة التي بدأت تظفي على جوهره في مسارح العالم .

اما المسرحية الثالثة التي شاهدها في « الكورسبيل » وهو مسرح ملحق بالمسرح الالمانى فهي « وصية كلب » للكاتب البرازيلي اريانو سواسونا . المسرحية عبارة عن كوميديا ساخرة تهجو رجال الدين والسلطة بأسلوب ذكي جدا . . فهناك كلب يموت وتطلب صاحبه دفنه على الطريقة المسيحية ، وعندما يرفض رجال الدين يقنعهم المتشرد بطل المسرحية ان الكلب ترك لهم مبلغا كبيرا في وصيته فيترحمون عليه ويقبضون له قداسا . وما تلبث ان تأتي عصابة من اللصوص فتقتضي على كل هؤلاء ، ثم بخديعة من المتشرد وصاحبه يقضيان على اللصوص ولكن بعد ان بوجه احدهما اليه رصاصة قاتلة . وتدور احداث الفصل الثاني في الماء حيث يتعرضون للحساب ثم يتحاورون مع السيد المسيح والسيدة العذراء ليحكم على المتشرد اخيرا بالعودة حيا الى الارض لانه الوحيد الذي يستحق الحياة .

اخرج المسرحية فريدو سولتر (وهو المخرج الذي قدم مسرحية اخرى شهيرة في المسرح الالمانى هي « نانان الحكيم » للسينغ) واخرجها في اطار مبسط جدا مفعما في اداء الممثلين على الطراز الكاريكاتيري المبالغ به ، وخلق منهم شخصيات متميزة يملك كل منها تالفه الكوميدي الخاص . لقد حول الموضوع شبه الواقعي الى اسلوب من التقليد الساخر للواقع بينما اكتفى بنموذجي الشردين كشخصيتين واقعتين . وقد تالق الممثل الكبير ديتز فرانك في دور البطولة ، فرقص وغنى ومثل وهرج بجسده ووجهه في حيوية وابداع رائعين .

والذي يشاهد المخرج سولتر خلال تدريباته يدرك لماذا ينجح ممثلوه في عملهم فقد شهدت له احد تدريباته على مسرحية شكسبير « العاصفة » ورايت كيف كرر طيلة ساعتين مشهدا قصيرا جدا لمثل وممثلة اكثر من (١٢) مرة ليجعل توتر الممثل يتصاعد ويتصاعد حتى يبلغ ذروته . لكن الذي لم احبه في « وصية كلب » هو النزعة للتجديد التي لم اجدها ملائمة للعمل ، فالشخصيات مرسومة اصلا بدقة واقعية والذي يجب ان يضحك لا مظهرها ولا حركاتها بل الموقف الكوميدي

بكل فاعات التمثيل والتجريب فيه . لذا عدت في ليلة أخرى السى المسرح نفسه لاشاهد عرضا لكاتب معروف جدا في ألمانيا هو فولكريبرون بعنوان « هينزي وكونزي مع بروميثيوس اسخيلوس » .

المسرحية من ناحية اشكل حديثة الى ابعد الحدود ، وتستفيد بحرية مطلقة من عديد من الاشكال المسرحية وبالاخص من مسرح القسوة . لكن موضوعها موضوع سياسي بسيط او مبسط الى درجة السذاجة . انها مسرحية تعليمية حول تطور انسان الطبقة العاملة منذ نهاية الحرب وحتى انتصار الاشتراكية وذلك عبر مشاهد متلاحقة ، وهذا يقسم في اطار كوميدي شعبي رغم تجريبية الشكل .

تبدأ المسرحية بمامل شاب يضحك وهو يكرس احتجاجا ، ثم ياتي لصوص يتزعمهم احد رجال العصابات الذين حاولوا السيادة بعد الحرب واستغلال الطبقات الأخرى بالقوة وعندما يتصدى لهم العامل المسكين يطاردونه ثم يصلونه شبه عار على جدار قديم وقد تحولت وجوههم (عبر اقنعة مخيفة) الى ملامح غير بشرية .

في المشهد التالي مباشرة ننقل عبر الزمن ، فاذا بالبحث منفسخة على الجدار القديم لكن العامل نفسه يظهر ليتلقى دروسا في العمل من أحد أعضاء الحزب الشيوعي ثم يتطور ويتعلم بعد صعوبات عديدة كي ينال منصبيا قياديا في النضال الطبقي ضد الاستغلال ، ولكنه يقع في اخطاء البروفراطيه وعدم الديمقراطية كما يصطدم بالموضوعيين من العمال . ويترك العامل (كما يقدم المخرج) ان الوصول الى المعرفة يعني الألم والعدا ، تماما كبروميثيوس في الاسطورة اليونانية عندما سرق النار من الالهة . وفي النهاية ورغم كل المناعب والفشل يقرر العامل المسلح بالعلم مع رفيقه ان يعمل من جديد من نقطة الصفر .

هناك جسر خشبي ممتد من نهاية الصالة الى مقدمة منصة التمثيل بشكل متعرج غير منتظم . والحركة تتم بحرية عبر هذا الجسر الممتد بين مقاعد المتفرجين لتزيد من تداخلنا مع الحدث وتفاعلنا معه . وهذا يتم باتجاهات شعورية مختلفة في المسرحية ، منها الضاحك ومنها المفرغ ومنها العقلاني . فالعامل في المسرحية شخصية ساذجة تتطور عن طريق الخطأ وبمنتهى الطيبة والسذاجة . ونحن نضحك باستمرار على الخطأ الذي عليه ان يتجاوزه وليس عليه كمال . في الوقت ذاته لجأ الاخراج (وقام به مخرجان هما مانفريد كارج ومايلاس لانفوهف) الى اساليب مسرح القسوة في تصوير القوى الشريرة التي تعاصر العامل (بل طبقة العمال) وتسحقها ، ورسمها بطريقة سيربالية حيث ترتدي الشخصيات فجأة الاقنعة البشعة . . وتستخدم ادوات التعذيب ، وتظهر مرة أخرى في زي اشباح بدائية مفزعة من العصر الماضي مع موسيقى بدائية قريبة بينما تستيقظ الجثة المتفسخة المصلوبة على الجدار لتروي عذاباتها المتزجة بأسطورة عذاب سارق النار .

طابع الحكاية والطليعية والتجديد لم يبلغ في مسرحية « هونزي وكونزي » المضمون الواقعي والتاريخي الذي يضع في حسابه ايضا ان يوصل الفكرة للناس لذلك تجد هذا الشكل مقترنا ببساطة المضمون وتوجيهه يقدم ليس في مسرح خاص صغير للنخبة وانما في مسرح كبير هادي لعامة الناس . والمسرحية كما ذكرنا بسيطة الى حد السذاجة في التعليم فالحوار بين العامل والرفيق وتطور مراحل نمو الطبقة العاملة في ألمانيا بعد الحرب تقدم لنا في دروس وعظية ، ولكن هذه الدروس تجد لها تمثلا العنيف الذي يهز أعماق الاحساس في صدمة قوية . . المهم ان عامة الناس يخرجون وقد فهموا ان العمل قبل الاكل وان المعرفة هي سلاح البروليتاريا الجديد وانه من الخطأ اتباع حكم الفرد والديكتاتورية في الرأي وان المرأة ايضا عضو مشارك في العمل وقادر على التعلم والتأقلم مع المعطيات الجديدة للمجتمع الاشتراكي .

في مسرح الشعب هذا ضروري ومشروع ، لكنني لم احب السذاجة والمباشرة في النص المسرحي ، رغم ان العرض استطاع ان يوفر للمسرحية تألقا باهرا وملحوظا . وقد يكون من شأن مسارح طليعية أخرى ان

تعالج باشكال مشابهة مضمونا أعمق وأعقد وأقرب الى مصاف الشعر لكن يكفي هذه التجربة التصافها بالناس وحدائتها ، وبحثها الجاد عن استعادة الطابع الشعائري في المسرح ، واستغلال جميع اركانه . بما في ذلك الأصالة وكوة الاضواء دون ان ينسي ذلك مخرجا المسرحية النقية والجمالية في رسم الحركة وانقان رسم الجو المسرحي الملالم لغرضهما في كل مشهد بسرعة فائقة .

كنت قد شاهدت في مقاصف مسرح الشعب بعضا من مسرحيات المقهى الصغيرة منها الكوميدي الشعبي مثل مسرحية « البطن » ومنها الواقعي الجاد مثل « الحاصل على الجائزة » . لكنني شاهدت في المرة الثانية مسرحية باسم « السحاق » والمسرحية ليست نصا متكاملا وانما هي نوع من العرض المرتجل المستمد من اصول فن « الشانسون » القديم وقد تحول الى نوع من الكباريه الحديث . وهناك مفن يصبغ وجهه بالوان المهرجين وفنائه ترتدي زي الرجال وتساعد كما في الفرق الصغيرة المتجولة قديما . الحوار معظمه جنسي وفاضح وساخر الى ابعد الحدود ولا يقف الامر عند هذا اتحد بل ان اللعبة المسرحية تمتد الى الجمهور فيلبس الممثلون بعض المتفرجين الاقنعة ثم يخطف الممثل احدى المتفرجات ليرقص معها ثم ليقلها ثم ليحملها بين ذراعيه خارج المسرح . ويصود ليغني اغنية الازواج انخدوعين ويضع لنفسه فرجين من ارجال القرون المشهورة لمن يخونهم زوجاتهم .

والمجتمع الألماني يتقبل هذه اللعبة بسرور بالغ ولا تخدش حياده النكات والاغاني الفاضحة عن الحب الطبيعي والحب الشاذ . بل ان رجلا تخطف زوجته امامه وامام الناس ويوحى في المسرحية انها ذهبت مع الممثل الى انكواليس لممارسة الحب لا يقوم بمذبحة بل يتسم في حياء وينابغ « اللعبة بشغف . ربما كان الامر اكثر من ذلك ، اذ ان معظم المتفرجين بنوا متلهفين على المشاركة ولو بنكتة يكونون ضحيتهما ، ولو بغفون توضع على رؤوسهم او قبلة تخطف من شفاه زوجاتهم فالغن والمتعة شيء مقدس عند الألمان بدوا من الاوبرا وانتهاء بمسرح القهوة . والذي يقع عليه الحظ للمشاركة في عرض كهذا ، ونون اي تهينة مسبقة ، يكون سميذا للغاية . هذا لا يمحى بالطبع بعض العرج الناجم عن المفاجأة وعن موضوع المسرحية المرتجلة الجنسي . ويبدو ان الألمان ليسوا كما يشاع عنهم شعب متجهم بارد لا يعرف الا العمل والنظام ، ففي المسرح الشعبي بدأ الألمان شيئا اخر مليئا بالرح وروح النكتة وكان التفاعل مع هذه التجربة الفنية الشعبية ممتازا الى حد ان المتفرجين صفقوا بأيديهم وارجلهم ، وهي كما علمت اشارة تدل على منتهى الاستحسان ، ثم لاحظتها في اكثر من مكان . الجمهور يصفق للممثلين في الاوبرا بعد كل فصل ويحيي الممثلين الرئيسيين بعد كل فصل ايضا . والتصفيق يمتد الى فترة طويلة جدا يتحتم ظهور الفنانين فيها حوالي ست مرات احيانا او اكثر . وبلغ اشده اعجاب اقصاه عندما يصفق الألمان بارجلهم تعبيرا عن ترحيبهم بكل شيء جديد او عظيم يسرق اعجابهم ويسحر ذوقهم .

٥ - فنلندا والفروق الزائرة

رغم مشاركة عدة فرق مسرحية من بلدان مختلفة (بولونيا - تشيكوسلوفاكيا - كوبا - الهند) الا ان (فنلندا) اكتسحت المهرجان بعرض جديد جريء لمسرحية قديمة اسمها « الاخوة السبعة » . المسرحية من تأليف كاتب فنلندي عاش في منتصف القرن التاسع عشر ويدعى (ألكسيس كيبي) ومن اخراج (كال هولبرغ) وقدمها مسرح الدولة بتوركو .

تحكي المسرحية قصة سبعة اخوة عاشوا حياة بدائية مهملة . وكلما حاولوا الاتصال بالمجتمع والحضارة فشلوا فيمودون الى جهلهم وبدائيتهم . مع مفامرات هؤلاء الاخوة ومرحهم وقتالهم نجوب رحلة فائقة في المتعة والخفة والاضحاح ترافقها ألحان فرقة موسيقية صغيرة تجلس على منصة عالية الى جانب المسرح وفي النهاية يكشف الاخوة انه مهما كان المجتمع قاسيا ضدهم فهو ليس اشد قسوة من الطبيعة . لذا يقررون العودة الى حظيرته . لقد قدم الفنلنديون عرضا

وارن) ولكن هذا المسرح يمر بأزمة تطور - كما بدأ لي من خلال أعماله الجديدة - ولا بد له من أعمال جديدة كي يحيا ويستمر .
« أوبرا القروش الثلاثة » شاهدتها في عرضها الأخير رقم (٦٠)، وهي عمل رائع يظهر لنا برشت على حقيقته رجل مسرح يدرك أبعاد المنصة وطاقت استغلال الممثل ، ويسخر من المسارح البورجوازية في زمانه . وبرشت كاتب ومخرج مرح لا ينسى أبدا امتاع جمهوره وخلق شخصيات شعبية محبة له ، كما أنه لا ينسى أبدا الهدف الفكري لمسرحه وهو رسم التناقض ما بين المجتمع الرأسمالي والمجتمع الاشتراكي ، وهو هنا يعالج بذلك وسخريسة طبيعة بناء المجتمع الرأسمالي الأمريكي بوجه خاص ويكشف لنا تناقضاته وفساده .

لكن برشت الممتع والحيوي والعظيم لم يكن هو نفسه الذي شاهدناه في مسرحية (الام) من اخراج روث بركهاوز رغم شهرة هذه المسرحية بين أعماله ، ونجاح عرضها السابقين نجاحا عظيما . المشكلة ان هذه المسرحية بالذات التي اقتبسها برشت عن غوركي تمثل قمة الواقعية الاشتراكية في المسرح ، ولذلك عندما حاولت بركهاوز ان تعيد اخراجها بطابع حديث يعتمد على جماليات رسم الحركة والتشكيلات ، فان النجاح جانبها . لقد بدت الحركة الفردية للممثلين والمفصلة من قبل المخرجة بحيث تتضمن أكبر قدرة تعبيرية ممكنة . قاصرة عن الحياة التي تدب في أرجاء النص . السبب الرئيسي هو البحث النظري في مقولات برشت ، وليس فهمها كهدف بعيد الأرمي ، برشت نقطة في رحلة طويلة وليس شيئا ثابتا .

برشت نفسه هو من بدأ البحث الجدلي في المسرح وفي علاقته مع الواقع والناس. والان لا بد ان يستمر منهج برشت على هذا المنوال. ان بركهاوز أساءت فهم برشت وكان اخراجها لمسرحية « الام » باردا مفتعلا - رغم بعض اللامحات الجمالية الحديثة فيه . ولم تستطع الشخصيات بسبب تكبير المخرجة لحركتها وابداعها ان تهزنا او تدفعنا للتفكير . برشت كان ضد ايهانا بالعاطفة ولكنه لم يكن ضد ان تملك شخصياته العاطفة . وفي مسرحية الام بركهاوز كنا امام دمي أكثر منا بشر احرار . كنا امام لوحات وليس امام حياة . ان فشل بركهاوز في هذا العمل ناتج في رأيي عن عدم تمكنها من مواكبة شكل العرض ومنهج الاداء مع المضمون ، وتمسكها بأسلوب واحد مع أعمال مختلفة .

ومن الأعمال الجديدة التي قدمها (البرلينز أنسامبل) شاهدت ايضا مسرحية « الاسمنت » من تأليف هانز مولر واخراج روث بركهاوز وهي مقتبسة عن كاتب سوفيتي وتعالج وضع الثورة في بداياتها والاضطراب الحقيقة بها « والاسمنت » تتحرك على محورين الاول خاص



« الاخوة السبعة » - فنلندا

★ ★ ★

منهلا في البساطة والحيوية والاتقان واستطاع المخرج الكبير ان يقدم سبع شخصيات اساسية مليئة بالحياة وكل منها يملك تالقه الخاص وطابعه الكوميدي المتميز . والاهم من ذلك العفوية في الاداء بحيث كانوا يعيشون امامنا فعلا على المسرح . انه عمل من اروع الاعمال الكوميديّة التي شاهدتها في حياتي ، وهو قندال النجاح في فنلندا والمانيا ، واستطاع التخلص من الاطار التقليدي الذي كانت تقدم به القطعة على المسارح الفنلندية من قبل .
انه مسرح شعبي جديد ، وربما يكون اليوم وباختصار : المسرح كله .

اما النجاح الثاني بين الفرق الزائرة فحققته فرقة بومباي من الهند عندما قدمت باعداد واخراج جديدين مسرحية برشت (دائرة الطباشير القوقازية) ويبدو ان الهنود قدّموا برشت من خلال البحث عن شكل شعبي خاص بهم . ومن خلال دراسة واقعه الاجتماعي الراهن ومحاولة اسقاط العمل عليه بشكل او باخر . لذلك كانت انطباعات المسرحيين الالمان غير المنحصرين للبرلينز أنسامبل متعاطفة مع العرض الهندي الى حد بعيد .

ومن جهة اخرى كان نجاح بولونيا وتشيكوسلوفاكيا متوسطا او دون المتوسط ، الاولى بمسرحيتها الموسيقية الخفيفة « القدرح الزاجاجي » والتي تدور في اطار شعبي بولوني تتجسد فيه آلهة الحب والخير والشر والموت بين الخطابين لتتصارع حول عواطفهم ومصائرهم .
اما الثانية التشيكية فهي مجموعة اشعار وموسيقى ومسرحيات قصيرة في عرض صغير انيق لكنه غير باهر مسرحيا لانه شبه قراءة شعرية مخرجة مسرحيا . ولعل امتع ما فيه عرض باليه حديث مع البانتوميم بالاقنعة ذات الحجم الكبير .
اخيرا ، لم يكن عرض شباب تشيلي المقيمين في روستوك سوى تظاهرة سياسية يسارية . كما علمت ان عرض كوبا كسان ضعيفا ومغيبا للامال .

٦ - برشت ... والبرلينز أنسامبل

السؤال يدور في العالم كله اليوم عن مستقبل نظرية برشت ومدى تحققها وتطورها بعد وفاته ثم وفاة زوجته هيلشا فاينل ثم بعد ترك كبار مخرجي « البرلينز أنسامبل » مثل ويكورت وانجل وبسون المسرح للعمل في مسارح اخرى .

ويبدو البرلينز أنسامبل ذلك المسرح الشهير عالميا محافظا عار سمته كمتحف لمسرحيات برشت العظيمة الماضية ومسرحيات اخرى اشتهر بها (غاليلو - كوربولانوس - الفبار الأرجواني - مهنة السيدة



« القدرح الزاجاجي » - بولونيا

والثاني عام . فعلى المحور الخاص هناك صراع البطل النفسي اذ اغتصاب الجنود البيض لزوجته وعجزه عن الاستمرار في العلاقة معها بشكل انساني سليم . اما على المحور العام فهناك تطل معالم الاسمنت القريب من القرية بسبب معاداة الثورة للمهندسين النحدرين من طبقة بورجوازية ، والفوضى التي دبت بين صفوف العمال دون تنظيم يحتويهم ويقودهم ، ويتصل الحوران بوشائج متينة . اذ ان العام يفسر الخاص . وموقف الجندي ضد ياس المهندسين وفوضى العمال، ومحاولة اعادة التماسك الى بنية المجتمع هو بالتالي تطوره نحو بدء حياته من جديد مع زوجته على أسس مفارقة . انه تماسكه النفسي الذي يجعله يطالب المهندس الا ينتحر وان يعمل بدلا من ذلك ، والذي يجعله يحاول ان يلم شتات القرويين والعمال ويقنهم بان عليهم ان يعملوا لكي ياكلوا .

المسرحية يغلب عليها الطابع التاريخي والدعائي رغم انها تنقد بيروقراطية المسرحيين الحزبيين الشيوعيين وعلمهم النظري . ولكنها اغنت موضوعها بالشخصيات الانسانية المعالجة بوعي ورهافة حس وصلق .

وقد اخرجت بركهاوز المسرحية ببساطة وقوة كبيرة في التعبير وبالاخص في المشاهد التي تقل شخصياتها وترتفع حدة الصراع الدرامي فيها . كما ان اللمسة الجمالية التشكيلية في رسم الحركة بدت واضحة لتخدم الهدف النفسي وتلازم معه . وبالاجمال كان العرض جيدا ومؤثرا .

بين هذين المستويين من الفشل في « الام » والجودة المحدودة في « الاسمنت » يتراوح عمل البرليز انسابل حاليا عبر الاطروحات النظرية من برشت احيانا وعبر الوهبة المسرحية احيانا اخرى . ولكن المشكلة ان مخرجيه على ما يبدو يحاولون تطويع تاريخ المسرح كلسه والادب المسرحي الجديد كله للتيار الذي وضع برشت اسسه وهذا ما يؤدي بكثير من عروضه الى الضعف . ليس برشت الا اتجاهها في المسرح، ليس كل المسرح . ولذلك فان هناك احيانا كثيرة اعمالا لا تبدو منسجمة مع طريقته ، او يمكن لها ان تظهر بشكل افضل دون تأثيره . وحتى لو فرضنا ان برشت يجب ان يسود المسرح، فالذي يجب ان يشكل افضل دون تأثيره . وحتى لو فرضنا ان برشت يجب ان يسود المسرح ، فالذي يجب ان يسود هو جوهر الفكر البرشتي (الماركسي الديالكتيكي طبعا) وليس حرفية اخراجه وتدريباته التي قد تكون ملائمة لمرحلة ما فقط منبثقة من المجتمع المحيط به آنذاك .

كما شاهدت في البرليز انسابل مسرحية « استيقاظ الربيع » وهي تراجيديا اطفال تحاول اعتماد البساطة المطلقة في الشكل والتقنية ويلعب ادوارها فتية وفتيات في مقتبل العمر ، لعلم الجيل الجديد الذي يتربى في هذا المسرح . وليست العلة في الاداء ، لكن المسرحية ككل فشلت في ان تثير اهتمامي او تقدم لي جديدا ، فهي تستهدف تبسيط المسرح الى حد اخشى ان اقول انه يفرغه من كونه مسرحا .

على الاقل فان مفهومي عن فن المسرح يختلف اختلافا كبيرا عن الخط الذي يسير عليه (البرليز انسابل) حاليا وهو ايضا مختلف عن مسيرة المسرح المعاصر في الغرب ، وعمما اراده برشت في الحقيقة وسار نحوه بخطوات واسعة . ان هدف برشت لم ينته او يتحقق كاملا ، لذا ففي الوقوف عند المقولات النظرية المرحلية خطأ وخطر كبير حتى على برشت .

٧ - مسرح الاطفال

هناك في المانيا الديمقراطية خمسة مسارح للاطفال موجودة في (برلين - هاله - مكديبورغ - لايبزيغ - ودرسون) ومسرح برلين المسمى مسرح الصداقة هو اكبر هذه المسارح . وحدثنا السيدة اليس رندبرغ وهي التي قادت العمل في هذا المسرح لمدة (١٥) سنة عن منظمة عالمية لمسرح الاطفال مقرها باريس ، وان هذه المنظمة قررت في عام ١٩٧٤ افتتاح مكتب علاقات دولية لمسرح الاطفال والشباب.

وسيعقد المؤتمر القادم لهذه المنظمة الدولية في ابريل القادم في المانيا الديمقراطية حيث سيكون موضوع النقاش « المسرح المحترف ودور العلم » ويبلغ عدد الدول المشتركة في هذه المنظمة اثنين وعشرين دولة كما ان هناك خمسة طلبات جديدة للاشتراك في العضوية ، ولا يوجد حتى الان اي قطر عربي مشترك .

في « مسرح الصداقة » شاهدت عرضا مسرحية اسمها (المسك جورج) وهي عمل يمرر الفكر السياسي ببساطة ومتعة الى اذهان الصغار . وهناك كثير من التطوير المسرحي على مسألة الابهام التي قد يظنها الرء ملتصقة بالاطفال .

فالخيال يقدم في المسرحية باطار غير ايهامي . والتنين مثلا الذي يصارعه البطل ويصرعه عبارة عن قناع كبير يحمله عدة اشخاص يرتدون الثياب البيضاء ويظهرون تماما للاطفال على انهم بشر وان التينين ليس سوى لعبة مسرحية رمزية لا اكثر . . وليس لها اي وجود يتعدى نطاق الحكاية الخرافية . كما ان المسرحية استعانت بالخيالات الطفولية المتعلقة بالحيوانات ولجأت الى مشاهد مرحة يرتدي فيها الممثلون اقنعة حيوانية جميلة ويرقصون بها ويفنون . وفعلت مسرحية الاطفال كل هذا دون ان تضع المحتوى السياسي والفكري التوجيهي لها والذي يعالج مسألة قلب نظام الحكم . وخطورة امتداد الفوضى وسط هذا التغيير . وباختصار فان مسرح الاطفال يحاول ان يجمع بين المتعة الخيالية وبين التوجيه الصحيح وان يعالج قضايا تهم الاطفال ومستقبلهم .

وقد عرض مسرح الصداقة عديدا من المسرحيات القادمة من المدن الالمانية الاخرى خلال المهرجان .

٧ - ملاحظات ختامية

مهرجان برلين للمسرح هو المهرجان الوحيد في ضخامته ونوعه في الدول الاشتراكية ولذلك فهو يضم اتجاهات فنية مختلفة كما انه يضع اهدافا على حد كبير من الاهمية . ولكن ما يلاحظه المرء:

١ - ان مستوى الفرق الزائرة متفاوت جدا وذلك لقبول بعض الفرق على اساس اعتبارات سياسية او رغبة في تدعيم اواصر الصداقة .
٢ - ان المسرح الالمانى بحاجة الى الاتصال مع حركة المسرح المعاصر داخل العالم الاشتراكي وخارجه وان الاتجاهات الفنية بالقرب ليست جميعها مناهضة للفكر الاشتراكي وهو ما لمسته مع البدء بتطوير تجربة برشت عبر التجارب المسرحية الجديدة التي بدأت تنمو هنا وهناك .

٣ - ان المهرجان يسير نحو هدف اخذ طابع عالمي ولكنه يسير نحو هذا ببطء وهو هدف هام فعلا .

٤ - بما انه لا توجد مهرجانات المانية للشباب . . فعلى مهرجان برلين ان يغطي هذا الجانب ايضا في المانيا الديمقراطية والدول الاشتراكية حيث نعلم عن تقدم بولونيا وتشيكوسلوفاكيا في هذا المجال .
٥ - من الممكن والضروري تقليص العدد الهائل للعروض المسرحية بحيث تعرض افضل الاعمال فقط ولاكثر من يوم واحد كي يستنسى لضيوف المهرجان ان يشاهدوا جميع العروض الجيدة .

٦ - ان يخطط للقاءات مسرحية وندوات مناقشة عديدة ضمن ايام المهرجان تتيح للضيوف المسرحيين والفنانين الالمان فرض اللقاء والنقاش والتعارف بينما كان من الملاحظ ان الصلات قليلة او مفقودة هذا العام .

اخيرا لعل مهرجان برلين الثامن عشر قد حقق تطورا كبيرا على جميع الاصعدة الفنية والاجاهية وضم عددا كبيرا جدا من الاعمال المسرحية بحيث يمكن المتابع (وحائتي مثال على ذلك) ان يشاهد حوالي (٢٨) عرضا مختلفا ما بين موسيقى واوبرا وباليه ودراما . ونحن نتوقع لهذا المهرجان ان يزيد من صلاته الفنية وان يستقدم مختلف الفرق المتأززة من دول العالم وان يعمق صلاته بالاقطار العربية ذات المسارح المتميزة بطابعها المحلي الوطني ذي البعد الانساني الشامل .

برلين - رياض عصمت

مرثية للسفر الثابت

انني الثابت في ماء المنافي
استر اللقمة بالضحكة استغبي العبارة
انا والماء اكتشفنا وعينا
ووقفنا في تضاريس الزمان الصعب نستفوي
البشارة
عندها شفتك مرآة هروب مستعاره
وتمليت دمي في وجهك الصلب الجسور
ايها الجسر المزوق
عندما أومات لي كنت المقاره
وانا صرت على بابك نسج العنكبوت
مدت لي ما بين صوبيك غشاء فأسافر
ضيمت في رثتي الاشواق مرآة العبور
واستباحنتني البيوت

(بيروت)

طالع من نفق الضيم دمي والارض اعراس ملوحه
انني والخجل الماء تبشير الحقائق
من هناك ابتدأت رحلة همي .. والحرائق
مدن تبني على هيئة خوف
والقناديل مشانق
بدأ الضيم ابتدانا
واضاء الضيم اعتمنا ولم تجد الحرائق
نضجت في الآه اشجار العلاقه
لم يعد يعرفني هذا الدم الغر المنافق
فابتدبت الرحلة الأخرى وآثرت السلامه
اوقفتني الاحرق الاولى على جرف السكوت
قلت هذا اول الغيث ، وغمرت بتاريخ دمي
قال انت الظاهر الغامض في ماء الطفوله
يا خرابا جعل الارض لاقدامي شراكا
قلت لن تسقط في الفخ ولكني سقطت
لم اعد اؤثر في الكشف حجابا او بيوت

جودت فخر الدين

وهض في دائرة الظل

وبمرحلة تالية لولادته
لو كان لوجهي
ان يتذكر بعض الشيء ملامحه
لتذكر ان بقاع النهر
سيوفا
سوف تضيء
وشعاعا
يتنامى في الظلمة
لا بد يجيء
وجهي ،
ما زال يقاوم في دائرة الظل
ويحلم بالغيم المطر عشبا
وبمرحلة تالية لولادته
فمتى يومض وجهي ؟ .

بيروت

يكون المارد ومضا
يفتح نحو العالم نافذة
ويطل .
فيرى أشلاء هواجسه
صحراء يفشاها الرمل .
يخرج سيفاً
ويضيء
فينحسر الظل .

وجهي ،
يتنقل في آفاق المشكلة
تحجبه أسلاك المرحلة
يحلم بالغيم المطر عشبا

كان الظل الداكن
يطمس وجه النهر
يفشي الصفحة
كان الماء المنهوك ثقيلًا
حين بدا ضوء
يشرق من قاع النهر
ويومض في دائرة الظل
يصفق لماحا في الماء
ألا يا ذاك القاع
الفائر كالظلمة
والمظلم كالضوء
تراك تواطت
مع العمق على الابداع ؟ .

في الزمن المنسي

قرأت العدد الماضي من الاداب

تابع المنشور على الصفحة - ١٦ -

الى تغييره ، فهل هناك بديل لهذه المحاولة ؟

لقد اوضح الاستاذ الخولي ، على نحو جلي ودقيق ومقنع ، مواقف المثقفين وصراعاتهم « حول اختيار طريق التطور الاجتماعي » ، بيد انه لم يوضح جانباً اراه اساسيا ، وهو ان للثقافة نفسها مستوى ادنى لوقف الصراع ، بمعنى انه اذا لم يجمع المثقفون على الاهتمام بالشؤون الثقافية وايلائها القسم الاكبر من جهودهم ، اية كانت اتجاهاتهم واحزابهم في العالم الثالث ، بقي امرهم مشتتا ، وضاع اثرهم ، واصبح شأنهم شأن غير المثقفين ، وغدوا والاميين سواء !

تلك هي النتيجة العملية الوحيدة للصراع بين المثقفين ، او هي النتيجة الاخيرة التي تسفر عنها الحرب الايديولوجية في المرحلة الراهنة من تاريخ العالم الثالث . والاستعمار يعرف ذلك ، هو يسعى في تاجيح هذه الحرب ، على كل صعيد ، ولا حاجة الى البيان ان المثقف البعيد النظر ، الى اي طرف مال ، هو الذي يضع في اعتباره هذا الواقع ، ولا يسهو عن النتيجة التي ينشدها الاستعماريون ، ويحول دون تحقيقها ، قدر المستطاع ، وفي العالم الثالث خاصة .

والحقيقة هي ان العالم الثالث يتميز بناحيتين : اولاهما وجهة اهتماماته ، فهو لا يزال يحس ويلمس ويرى ان مشكلاته غير المشكلات التي يعانيها اي من العالم الاول او العالم الثاني ، ولا يجد السبيل الى حلها بمفرده .

والميزة الثانية ان لكل بلد او مجموعة بلدان من مجموعات العالم الثالث ، تراثها ، وتاريخها ، وما يجره التاريخ ورايه والتراث ، من عقلية ، وتقاليده ، وعادات كلها او معظمها يحتاج الى اعادة نظر ، وتغيير : في الاقتصاد ، والاجتماع ، والثقافة ، والسياسة .

واذا كان للمجلات التقدمية الثقافية من دور ، فلن يكون دورها سوى « التشديد » على صرف الاهتمام الى الثقافة ، والتثوير ، والاطلاع ، و « كشف » الاساليب ، والمناورات ، والخدع ، التي يلجأ اليها اعداء الشعب في الداخل والخارج للقضاء على وحدته ، والحيولة بينه وبين ما يتطلع اليه من حرية ، وعدالة ، وكرامة ..

وهذا ما احسن الاستاذ الخولي ايضا ، ولكن من غير ايجاز . والاسهاب واضح في « ملحق البحث » . ولكنه اسهاب مفيد ، لانه يقدم ارقاما ووقائع يفيد منها المختصون والعاملون في هذا الحقل .

البحث عن دور ممكن

... ويتناول الموضوع نفسه الاستاذ الياس خوري ، باحثا عن دور « ممكن » مشير بذلك الى قيام دور « مستحيل » . وكل ما يريده « البحث » عن التيارات الايديولوجية الاساسية وشروط ولادتها . متوسلا الى دخول بحثه ، ب « النقاط التطورية - التاريخية » ، ثم يستعرض هذه النقاط ، في ثلاث : ١ - الاحتلال العسكري المباشر الذي مارسه اوربا الرأسمالية ، والذي بدأ عمليا مع حملة بونابرت على مصر . ٢ - ولادة دولة محمد علي في مصر . ٣ - نمو المدن التجارية وتوسعها على حساب ضرب الحرف المحلية .

بيد ان ما جرى وراء هذه الظواهر الثلاث ، والذي جعل حدوثها

ممكنا ، لم يلمح اليه الاستاذ خوري في قليل ولا كثير ، والالاح اليه او الاسام به ، ولو « بشكل تصنيفي سريع » كما اوضح هو بنفسه ، يمكنه من بيان « الرد التقليدي » و « الرد الحديث » على اجلى ما يمكن . وذلك لان الاحتلال العسكري المباشر الذي مارسه اوربا ، فهمه الاولون على انه « نتيجة الابتعاد عن قواعد الدين ومبادئه » ، والانصراف عن الجد الى البذخ والمتارف ، واستبداد السلطات الحاكمة انذاك ، سواء تمثلت في المالك الذين حاربهم نابليون ، او في الولاة العثمانيين . وهذا جلي واضح في « طبائع الاستبداد » للكواكبي ، مثلا . ولم تكن ولادة دولة محمد علي في مصر ، ظاهرة منزلة كذلك ، فان لها عواملها الداخلية ، بنسبة ما كانت لها عواملها الخارجية . وهو هو شأن نمو المدن التجارية ، في تطور التاريخ الديمغرافي والاقتصادي .

ومد كان ذلك هو « الفهم السائد » لما حل بهذه المنطقة من تكبات ، واضطرابات ، واختلالات ، منذ حملة بونابرت الى يومنا هذا في بعض المناطق التي لا تزال تعاني من وطأة الاحتلال الاجنبي (فلسطين) ، فقد راح المستعمرون انفسهم يؤيدون بمسالكهم العملية ذلك الفهم ، الى درجة ربطوا معها حملاتهم على هذه البلاد ، ربطا تاريخيا بالحروب الصليبية . هذا معروف لا حاجة الى تفصيله .

اريد ان اصل الى بيان هذه الناحية ، وهي ان العقلية التي سادت اوربا في مطلع القرن الماضي وامتدت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، لم تكن « علمية » من الناحية الاجتماعية ، اكثر مما كان حالها في الشرق ، ولا كانت ارقى ، ولا احفل بالقيم الموضوعية . وذلك هو التخلف الحقيقي الذي لا يزال يتمثل في افكار الذين يؤيدون الصهيونية ، ويناصرونها في كل مجال وميدان . ودور المثقفين العرب الذي يبدو « مستحيلا » عليهم ، انما هو توعية الجماهير الاميركية ، وانتزاع اوربا من الضلال الذي تسوقها فيه الدعايات الصهيونية . اما الدور الممكن فهو بكل بساطة ، توعية الجماهير العربية ، وانتزاع الحكام والحكوميين فيها من الاوهام التي نشرتها اوربا ، ولا تزال تغذيها اميركا في طول البلاد والعربية وعرضها .

والقضية الخطيرة التي يثيرها الاستاذ خوري - وبسطها قبله الاستاذ الخولي - هو تعدد الايديولوجيات ، واصطراعها على صعيد الثقافة والمثقفين ، قبل غيره من الاصعدة .

غير انني لا اجد هذا الموقف منحصر في الاقطار العربية وحدها ، بل يكاد يكون « سمة العصر » كله ، في كل بلد . ولنا في فرنسا وايطاليا مثالا صارخا على ذلك .

والمقدمة الكبرى في هذه القضية هي حرية الفكر ، والصديق في ممارسة هذه الحرية ، لان الجموع في العالم الثالث اجمالا ، غير قادرة على فهم الفكر ، فحسب حمايته ، للسبب نفسه دوما : الامية ، والرفية في السيطرة التي تعزى الامية ، والامية تعزها .

وهذا الذي نقله الاستاذ خوري عن العدد الاول من مجلة « الطريق » يجلو كل ما يمكن ان يكون غامضا في واقع « الجماعة المثقلة » ، وبالتالي في واقع المجلات الثقافية : هذه الجماعة ليست طبقة ، وهم التعالي الثقافي يعزى الى انخفاض مستوى التعليم العام في المجتمع ، ليس للمثقفين اهداف ومصالح مستقلة ، يطرحون المسائل بطرائق مختلفة تخدم اطراف النزاع .

تلك هي حال المثقفين في كل بلد ، ولكن يمكن توحيد اهدافهم جميعا ، واتفاقهم حول مصلحة واحدة ، هي رفع مستوى التعليم ، وتعميم الثقافة على اوسع مدى . وهذا بدوره يخدم المجلات وجماهيرها .

المجلات الادبية والاتحاد السوفياتي

شعرت ، وانا اقرا هذه المقالة، ان كاتبها « يؤمن » ايماناً عميقاً بما يقول ، وان فكره ، وقلبه ، وعمله تلتقي كلها عند المعنى الذي تفصح عنه الصبغة : « كيف نساعد كل انسان على كرتنا الارضية ، كيف نفرمه بأجمل الكلمات ، واصلى الافكار واعمقها . كيف نملا قلبه بالطيبة ؟! » .

وما دام قد اتجه كائنسان ، في هذا السبيل ، ولم يبق في الافاق سوى الفيوم التي تحول دون تحقيق غايته هذه ، فان النور الذي يفمر سريره ينمكس امامه ، ويشع من حوله ، وبأخذ ، وهو يسير ، في تبديد الظلام ، وازالة العقبات ، وتحطيم العوائق .

بيد اني كنت انتظر، من خلال العنوان، ان يتحدث الينا سوفرونوف من المجلات الادبية التي نعرفها في الاتحاد السوفياتي ، مثل « الادب السوفياتي » سابقا و« أعمال وراء » التي حلت محلها ، و« الثقافة والحياة » و « انباء موسكو » الاسبوعية وغيرها . . مما لا نمرف .

لقد بين بصورة عامة « ان المجلات الادبية اجهزة تسجل بنقطة تحرك طبقات الارض العميقة . . » وان « المجلة الادبية واحدة من افضل الوسائل الفعالة لاتحاد الكتاب ، وخلق جو ادبي في البلاد » .

هذا كله صحيح ، ولكن بقينا لا نعرف شيئا عن « حياة المجلة الادبية » في الاتحاد السوفياتي ، وكيف تعيش ، وكيف يتم تزويدها بالمادة البشرية - اي الادباء - الذين يحولونها الى « جهاز تسجيل » ويجملونها « افضل وسيلة فعالة لخلق جو ادبي في البلاد » . وما هي « الخلفيات التاريخية » لمثل هذه المجلات ، ومحرريها ، ونشريها ، والقائمين على توجيهها .

ذلك بان الادباء المحدثين في روسيا السوفياتية ، تحدروا من الجيل الذي املى تولستوي ، وتشيفخوف ، وغوركي ، وغوفول ، وتورغينيف ، وغيرهم ، وهؤلاء كانوا يكتبون في المجلات ، ويودعونها نتاج قرائنهم ، فما هي اوضاع المحدثين منهم ؟ لقد تسمع الناس هنا ، وفي كل مكان ، بما دعي « قضية باسترناك » سابقا ، و « قضية سولجينتسين » مؤخرا ، فكيف تنامي هذان ، وتكونتا ؟ وما هو دور المجلات الادبية السوفياتية في نشوء الفجة حولهما ؟ واذا كان للادب في عصرنا مهام لها اهمية كبرى ، من بينها المهمة الحضارية باوسع معاني هذه الكلمة « كما يبين اناولوسي سوفرونوف ، فان العقبات الكثيرة التي تمنع الادب من اداء المهمة الحضارية جزء لا يتجزأ من هذه الحضارة المعاصرة ، فمن هو المتحضر الحقيقي ؟

لا يمكن ، في التحليل الاخير ، ان ينطبق وصف المتحضرين على الذين يؤازرون العدوان والافتصاب ، فضلا عن القائمين بالعدوان والافتصاب ، حين يفرج من صفوفهم رجال يقاتلون لسان كنغاني ، ويسجنون الطران كيوجي ، ثم يتباهون بعدد الحائزين جائزة نوبل للادب ، ممن ينتمون اليهم !

تلك هي المهمة الحضارية التي لم توفق المجلات الادبية في اوربا الى ادائها بمقد !

مجلات فيتنام الديمقراطية

« تكمن اهمية الصحافة الادبية في انها ، بانشطتها المتعددة تدمر الرابطة بين الكاتب والجمهور » .

هذا هو افضل ما يمكن ان يقال في شان الصحافة الادبية ، وقد اظلمنا بويهمين على ما جرى ويجري في تلك البلاد التي يسرد

ذكرها يوميا على اقلام الصحافيين والادباء في جميع انحاء العالم ، من نشاط في هذا الحقل ، و اشار الى جانب قل ان يفكر فيه المربون ، هو مهمة الصحافة الادبية في رعاية المواهب الشابة ، وتشجيعها ، ذاكرا ان المجلة الاسبوعية الفيتنامية « ادب وفنون » تنظم مسابقات في القصة ، والشعر ، والمقال . وفي نهاية العام ، تنظم المجلات لقاءات بين المؤلفين ، ويتعارف الكتاب المبتدئون والكتاب المرموقون .

ربما كانت هذه فكرة عملية يصح ان يأخذ بها اصحاب المجلات الثقافية في لبنان ، وغير لبنان من البلدان العربية ، وتبناها الجمعيات والاندية الثقافية ، على مدى اوسع مما عرفت حتى اليوم ، وبأسلوب غير الاساليب التي درجت عليها صحافتنا الادبية العربية ، وقد اشار الصديق الدكتور ميشال عاصي الى المجلات اللبنانية التي « اسهمت في تنشيط حركة الابداع الفني ، بعد الحرب العالمية الاولى ، وخلال فترة الانتداب » . ولكن هذا الجو توارى او كاد بعد الخمسينات من هذا القرن .

المهم ان نزيد من تجربة فيتنام ، في هذا الحقل ، وهي التجربة التي عرضها بوي هين في هذا العدد من « الاداب » . والذين ينبغي لهم ان يفيدوا منها ، انما هم العاملون في الحقل الوطني ، والقومية ، والمعنويون بقضية فلسطين منهم ، على الاخص .

دور المجلات في الانتاج الادبي

ها انا الق لدى سرجي باروزدين ، على بعض ما كنت انتظره من خطاب سوفرونوف ، اومن « عنوان » خطابه ، على الاصح ، ولكن موضوع باروزدين محدد . منصرف الى بيان « كيفية » في العمل ، هي : « كيف تساهم المجلات في الانتاج الادبي ؟ » .

وانه ليعرض في هذا المقال ما يصحح ان نسميه « الطريقة السوفياتية » ، وعلى النحو الاتي :

- 1 - نشر احسن الاعمال في النشر ، والشعر .
 - 2 - يناقش العمل المنشور على نطاق واسع بين القراء والذوات الادبية فور طبع العمل .
 - 3 - يصدر العمل نهائيا في صورة كتاب .
- ولهذه الطريقة ، كما يعرضها سرجي باروزدين وقيمها ، ثلاث فوائد :

- 1 - تقدم المجلة للقاري عملا جديدا ، في فترة زمنية اقل .
 - 2 - تمكن الكاتب من التعرف على الطريقة التي قوبل بها عمله ، فيصحح اخطائه ، ويزيد من مواضع القوة في انتاجه .
 - 3 - يستلم الكاتب اجرا مضافا من ناشري المجلة ، وناشري الكتب .
- ذلك يستلزم بالضرورة ، ان يكون لدى كل مجلة دائرة مختصة بالنقد ، يضاف اليها دائرة للترجمة ، ودرس الترجمات عن اللغات الاخرى .

لا ادري اذا كان متاحا لمجلاتنا الادبية ان تفيد من هذه الطرائق في تشجيع الانتاج الادبي ، وتطبيقها في الاطر العربية . ومن الواضح ان تطبيقها يحتاج الى اموال توزع معظم المجلات العربية ، او كلها بلا استثناء .

المجلات الادبية والابداع الادبي

يتحدث الاستاذ صلاح عبدالصبور عما قامت به المجلات في مصر - وهي التي تقود التغير الثقافي ، وتبشر بالقيم الجديدة في مجالات الحياة والادب والفن - من نشر كتابات كبار رجالها الاصلاحيين والثوريين ، مبينا ان « حياة الكتاب لا تزدهر في المجتمعات النامية بدون حياة المجلة الثقافية » ، حتى اذا وصل الى الحديث

عن الشاعر نسي ان يذكر « مجلة ابولو » ، وما كان لها من تأثير في شاعريات تلك الحقبة ، كما اذكر ان ثمة مجلة وفقت حياتها على الشعر ايضا ، كانت تصدر في اللاذقية « القيثارة » ولم يطل بها العمر ، شأنها شأن ابولو .

وهناك فقرة وردت عفوا على قلم الاستاذ عبدالصبور ، وكأنها حقيقة بدئية لا تحتل الجدل ، وهي قوله : « .. ففي ادب كادينا العربي نجد ان فنونا مستعذبة في بلادنا ، او بالاحرى مستنبتة ، تحاول ان تشق طريقها ، مثل فنون المسرح والرواية ، وهي فنون لم يعرفها تراثنا العربي » ! وليست المسألة بهذه البساطة ، ولا سيما فيما يخص الرواية ، فهذه ليست سوى قصة طويلة . والقصص في جوهره ، فن يكاد يكون عربيا خالصا ، وكان جون شتاينبك قد ألمح الى هذه الحقيقة ، حين قال : « عجب مدى ما نثر في « ألف ليلة وليلة » على جنود للقصص العربية جميعها ، تقريبا » ، هذا عدا عن الروايات الشعبية المعروفة ، مثل سيرة عنترة ، والملك سيف ، والوزير ، وغريبة بني هلال . فالقول بانها « فنون لم يعرفها تراثنا العربي » ، اغفال لرقصة من الواقع ، لا يجوز اغفالها .

دور المجلات الادبية اللبنانية في الخلق الفني والابداع

موضوع الدكتور ميشال عاصي ينحصر في بيان ما احدثت الصحافة اللبنانية الادبية ، من تأثير في الحياة الادبية على صعيد الابداع .

لم يشأ ان يكون مؤرخا ، ولكنه اضطر الى معالجة جانب من تاريخ الصحافة الادبية ، - وهو تاريخ لم يكتبه احد بعد ! - وهو يتتبع مظاهر الخلق الفني ، ومعالج الابداع ، فيما نشر في المجلات الادبية .

وهكذا حملته موضوعه حملا على اظهار « مكانة » لبنان في حقل الصحافة والادب العربيين ، وهي مكانة اولى ، من غير شك ، حتى في البلدان العربية الاخرى ، وفي مقدمتها مصر . ولكنه يربط ، على نحو من الانحاء ، بين الاسباب التي تجعل من لبنان بلدا تجاريا واقتصاديا مرموقا ، العوامل « السبعة » على دفع اللبنانيين الى تحقيق المبادرات الخلاقة في شتى ميادين المعرفة .. ثم يكمل هذه الصورة للوضع الثقافي والاقتصادي في لبنان بملاحظة الصراع الذي خاضته دائما ، وتخوضه في استمرار ، قوى الانتاج النامية ضد كل ما يعيق تطورها ، على الصعيدين : المادي والايديولوجي .

وجوهر المسألة لا يكمن في هذا الترابط بين الوضع الثقافي والوضع الاقتصادي ، فيما يخص لبنان بالذات ، ولا سيما عند تقصي عوامل الابداع ، لا عوامل الانتاج ، وانما يكمن - كما هو واضح تاريخيا - في اصالة اللبنانيين العربية من جهة ، ومواقف السلطات الاجنبية من هذه الاصالة ومحاولة تدميرها ، في اواخر المهود العثمانية ، من جهة اخرى ، ثم في اتصال اللبنانيين بتيارات الفكر والفن والادب في العالم ، من جهة اخيرة .

ولنا في ادب المهاجر اكبر دليل على صحة ما تعرض ، فالذين هاجروا من اللبنانيين الى الاميركتين ، وحتى الى مصر ، في القرن الماضي ، لم يتركوا وطنهم الا هربا من حملات « التتريك » ، وتخلصا من الضغوط التي كانت تمارس عليهم .. والقياس يطرد في شأن كل من هاجر من بعد ، منذ انتهت الحرب العالمية الاولى حتى اليوم . ثم ان لنا ، فيما يقرره الدكتور عاصي ، دليلا اخر ، حول « اهتمام » اللبنانيين الاول باحياء اللغة العربية ، في اول مجالات الخلق والابداع الفني .

ولقد كان الدكتور عاصي موفقا في استعراض المحاولات التي قامت بها بعض المجلات في هذا المجال ، ولكنه اغفل المحاولات التي جاءت بعد جيل « البرق » و« المعرض » و« المكشوف » ، وكانت تنتم لها مثل مجلة « الرسالة » و« الانطلاق » ، و« الرحمة » ووريتها « اصدا » ، فقد نشأت هذه المجلات ، تعبيرا عن محاولة في التجديد والابداع ، ثم توارت لما لقيت من انصراف عن الادب وتبرم بالتجديد ، فكان احتجاجها تعبيرا ايضا عن اوضاع لا بد ان يعود اليها التاريخ ليدرسها في مرحلة لاحقة ، وكانت هذه « الندوة » بداية موفقة لها ، ومظهرا من مظاهرها .

الصعوبات التي تواجهها المجلات الادبية

وهذه هي السيدة عائدة مطرجي ادريس تحدثنا عن الصعوبات التي تواجهها المجلات الادبية - التي لم تحتاج بعد - في لبنان . ويقص علينا فؤاد التكرلي قصة المجلات الادبية والثقافية عامة ، ويقترح انشاء « هيئة » او اتحاد للمجلات الافريقية - الاسيوية ، وبين احمد ابراهيم الفقيه تجربة ليبي في هذا الحقل ، ويعرض المصاعب التي عرضتها السيدة ادريس ، مع اختلاف في بعض وجوه الصعوبة ، ومقترحات لتذليلها . وكذلك هو حديث الدكتور عز الدين اسماعيل عما جرى ويجري في مصر ، وحديث الاساذين عبدالجبار داوود البصري وشمران الياسري عما جرى ويجري في العراق .

كل هذه المقالات ، بما فيها من وقائع ومعلومات ، وما يتخللها من مقترحات واداء ، توحى بما لا يدع مجالا لشك ، ان ثمة « وحدة في مشاكل المجتمعات العربية » ، فلا ندحة عن النضال داخل كل مجتمع اولا ، ومع المجتمعات الاخرى ، لينم حل تلك المشاكل « الواحدة » بطريقة منهجية ، واهداف محددة ، والتعاون نفسه في مثل هذه الحالات بداية حل ...

لقد بينت السيدة ادريس حين تعرضت لطرق « تذليل المصاعب » انها لا تعري الى من « توجه اولا » ، وذلك ناشيء عن شعورها بافتقار التعاون ، في هذه المجلات ، بين مختلف القطاعات داخل المجتمع اللبناني ، ثم بين المجتمع اللبناني ككل وسائر المجتمعات العربية .

وكان ما بينه الدكتور عز الدين اسماعيل من « عناصر » داخلية تهدد كيان المجلة من داخلها ، غاية في الصحة والواقعية : « المجلة التي لا تستجيب في مادتها ، وفي فلسفة تحريرها للهموم والمطالب الروحية والفكرية الانية ، او التي تخطئ فهم هذه الحاجات الملحة فتتحرر او تنجرف الى مشكلات وهمية او قضايا لم يعد لها في الواقع رصيد من هموم الناس ، والمجلة التي تنفلق دون ما يجري في العالم ، سواء للجهل به ، او لتجاهله او رفضه ، والمجلة التي لا تفتح صدرها للمغامرات والكشوف الجديدة - المجلة التي هذا شأنها تصبح مهددة من داخلها ، ويؤذن نجمها بالافول » .

وهكذا ، يتضح الموقف ، ويمكن البدء في تنفيذ الحلول : تعاون في الداخل والخارج ، واقصاء كل عنصر يهدد كل مؤسسة ثقافية - لا المجلة وحدها - من داخلها ، وعمل مشترك بين المؤسسات الثقافية والسلطات للقضاء على العوامل والاسباب الحقيقية الكامنة وراء استخدام الرقابة !

وتلك هي خلاصة البيان الختامي لنوعية المجلات الادبية والثقافية . فهل يمكن بعد ان يزداد عليه شيء ؟

نعم ! لا بد من الشناء على الذين اقاموا هذه الندوة ، وشاركوا في ابحاثها ودراساتها ، وهو ثناء ينبثق من العمل نفسه ، ويتوجه تلقائيا الى عامليه .

بيروت

الثقافي والمستعدين لتحمل مسؤوليات الاشتراك في نشاطه .

ومن الجلي ان هذا الجهد العلمي والثقافي سيهني ، فيما يعني ، ايلاء الواقع العربي ما يستحقه من الاهتمام كخلفية للعالة الوجدانية المنشودة ، وسيعني بالتالي دراسة القضايا النفسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية ذات العلاقة ، وتحليل اوجه العلاقة وحجمها ونوعها وكيفية تأثيرها . وستكون مقارنة كل ما يخضع للدرس مقارنة علمية لا عاطفية ، عملية لا طوباوية ، تجنبا لفكرة الوحدة لاية نكسات او منزلقات جديدة وتمتينا لقواعدها .

وبالتحديد ، فان « مركز الدراسات العربية » سيعتمد الاسس والقواعد التالية في عمله :

١ - ان وسيلة المركز في تنمية الوعي الوجداني هي اعداد دراسات وبحوث ، او القيام بترجمة بحوث ، تحليل الواقع العربي في شتى مظاهره وجوانبه ، خاصة النواحي الاقليمية والعراقيل الحقيقية او التصورية التي تعترض سبيل الوحدة العربية ، واستجلاء وسائل توحيد اجزاء الوطن العربي وصيغها في مختلف الحقول .

٢ - ويعمل المركز على تهيئة المعلومات والبيانات الاحصائية والوثائق ومصادر البحث عن مختلف شؤون المجتمع العربي باعتباره كيانا واحدا ، والقيام باعدادها وتهيئتها بحيث تكون صالحة لمختلف اغراض البحث العلمي في قضية الوحدة العربية بما في ذلك تكوين مكتبة وافية لهذا الغرض .

٣ - ان توحيد الوطن العربي ليست عملية متعددة الجوانب فحسب ، بل متعددة المراحل كذلك . وليس التوحيد السياسي سوى الشكل الاكثر اكتمالا للوحدة . لهذا ستتجه عناية المركز الى تناول كافة الجوانب والصيغ وتحليلها بغية استكشاف الاولويات والمراحل الممكنة في مقارنة الوحدة ، من مطلق ضرورة قيام الوحدة على اسس وقواعد متميزة لا تتعرض لخطر الانهيار امام التجارب والازمات وبالتالي قيامها متدرجة وبالصيغ الاكثر ضمانا لسلامة استمرارها .

٤ - ان التجارب الوجدانية المعاصرة خارج الوطن العربي ذات فائدة ودلالة في دراسات المقاربة ونستوجب الدرس والتعلم من اجل تعميق فكرة الوحدة وجعل عملية التوحيد اكثر عقلانية وامتن اسسا .

٥ - ان غايات المركز واهدافه تتطلب ان يبعد الى مخاطبة جميع فئات المجتمع العربي بمختلف شرائح الاعمار والاختصاصات بالشكل والاسلوب المناسبين ، وباستخدام افضل وسائل الاتصال الثقافي الممكنة .

٦ - سيحاول المركز ان تمتد المشاركة بنشاطه الى جميع الاقطار العربية من خلال قيام اكبر عدد ممكن من المثقفين العرب الاختصاصيين في مختلف الحقول بمجهودات فكرية ضمن نطاق مهمته .

٧ - ومن الضروري الاشارة بتأكيد جازم ان هذا العمل لا يهدف اطلاقا الى تكوين تجمع سياسي او حزب او جبهة سياسية ، وانما يهدف فحسب الى اعادة الزخم الى التيار الفكري الوجداني املا في ان تترجم الجماهير والمؤسسات والقوى العربية هذا التيار الى حقيقة ملموسة .

٨ - ان المساهمة في عمل المركز لا تشترط شروطا مسبقة من

لبنان

((مركز الدراسات العربية)) في بيروت

تأسس في لبنان اخيرا « مركز الدراسات العربية » الذي اتخذ مقرا له بيروت .

وقد صدر عنه البيان التالي :

كان للنكسات التي لحقت بقضية الوحدة العربية اثر عميق على التقبل الفكري والعملية لهذه القضية القومية ، وعلى مقدار الاهتمام بها . فبعد ان كانت قضية الوحدة تحتل المكان الاول في اهتمام الراي العام العربي والمركز الرئيسي في نشاط المثقفين العرب ، اصبحت بعد تلك النكسات - خاصة بعد فشل الوحدة المصرية السورية والمشاريع الوجدانية التي تلتها - في مكان ثانوي يدل عليه فيما يدل كمية ونوعية الانتاج الفكري الذي يدور حول هذه القضية المصرية .

ان الصراع الذي تخوضه الامة العربية ضد الاستعمار الصهيوني الاسرائيلي والامبريالية ، بما يمثلانه من تحد خطير لمصير الامة العربية على الاصعدة السياسية والعسكرية والاقتصادية والثقافية ، يتطلب اهتماما عميقا وجادا بتحقيق خطوات وحدوية عملية . والى جانب هذا الحافز السلبي في طبيعته هناك حوافز ايجابية تنطلق من مزايا الوحدة وقيمتها الذاتية ، اهمها توفيق العرب الى الحضور الفعال في مجالات التطور العلمي والتكنولوجي واستمجال الزمن في عملية التنمية الاقتصادية الاجتماعية والتطوير الافضل للطاقت والقوى العربية الهائلة من بشرية ومادية - وبالتالي بلوغ تحقيق افضل لانسانية الانسان العربي .

ان هذا التوفيق الذي يتلهم في ضمير الوطن العربي ، في عالم يشهد التطور السريع والمذهل في قدرات البلدان الصناعية وانجازاتها في مختلف الحقول . الى جانب الرغبة العميقة في مجابهة التحدي الصهيوني والامبريالي ، يطرح بالحاح وجوب التوجه الى الوحدة العربية المتكاملة عبر السبل الثقافية والاقتصادية والسياسية والعسكرية ، بخطوات عملية ثابتة مدروسة ، كحل جذري للمسائل والمشاكل التي خلفتها ظروف التجزئة والتخلف .

ولكن الى جانب الايمان العميق بما تختزنه الوحدة من جدوى وفائدة وقيمة ذاتية ، ومن تلبية للتوفيق العربي للتقدم والمنعة والكرامة ، لا بد من القول ان قضية الوحدة ليست مسألة بسيطة . ففيها من عوامل الجذب والدفع ، ومن الاعتبارات الايجابية والسلبية ، ما يوجب ان يوجه اليها جهد فكري كبير ومتصل ، من اجل توضيح الفكرة على نطاق واسع ومن اجل ايجاد نداءها بقوة الى الجماهير العربية الواسعة والى الاوساط الفكرية على تعداد اتجاهاتها .

ولتحقيق كل ذلك اجتمع عدد من المواطنين العرب ، الموقفين ادناه ، من اقطار عربية متعددة وانفقوا على تأسيس « مركز الدراسات العربية » ، والذي سيكون مركزه حاليا في بيروت ، ليتخصص في هذا النوع من العمل الثقافي والفكري المتجه رئيسيا نحو مسائل الوحدة العربية ، آملين ان تتسع حلقة المساهمة فيه لتشمل اكبر عدد ممكن من المواطنين العرب من ذوي الكفايات والاهتمام المؤمنين بجدوى هذا العمل

حيث هوية المثقف ولا تتطلب الا ان يكون مؤمنا بالوحدة العربية، بغض النظر عن المعتقدات والنظريات التي يؤمن بها .

لذا فان المثقفين العرب من مختلف الاتجاهات والارامواختصاصات مدعوون للمساهمة . ف مجال العمل يتسع لمختلف الاجتهادات ويتحمل وجود اكثر من رأي في كيفية تحقيق الوحدة وبذلك سيكون المركز مفتوحا للحوار العلمي العقلاني .

٩ - ان ابحاث المركز ونشاطاته لا تتناول الاوضاع السياسية القائمة في الوطن العربي . كما ان المركز لا يتغذى من مواقف سياسية مباشرة ولا يساهم في النشاط السياسي ولا يدخل في الصراعات والخلافات السياسية . ولا يرتبط باية حكومة ولا يتبنى اي نظام ولا يدخل في محاور او تحالفات او جهات .

١٠ - ان المركز سيعتمد في تمويل نشاطاته وفعاليته على التبرعات والمساعدات المادية التي يمكن ان يحصل عليها من الحكومات والمؤسسات والاشخاص في الوطن العربي التي تبدي الرغبة في تقديم تلك المساعدة بدون فرض شروط وقيود على عمل المركز واهدافه وخطه الثقافي .

ان مركز الدراسات العربية يباشر عمله وكله امل في ان يواكبه تعاون جميع المؤمنين بالوحدة العربية وعظفهم ومساندتهم ، لكي ينطلق تيار الوحدة بالزبد من الزخم على الطريق العلمي والعقلاني السليم صوب هدفه الثابت .

احمد بهاء الدين (مصر) ، الدكتور ادعون رباط (لبنان) ، ادب الجادر (العراق) ، الدكتور انطوان زحلان (فلسطين) ، الدكتور بشير الداعوق (لبنان) ، جاسم القطامي (الكويت) ، الدكتور جمال احمد (السودان) ، جوزيف مغيزل (لبنان) ، الدكتور خير الدين حسيب (العراق) ، الدكتور سمعون حمادي (العراق) ، الدكتور سهيل ادريس (لبنان) ، شفيق ارشيدات (الاردن) ، الدكتور طاهر كنعان (فلسطين) ، الدكتور عبد العزيز الاهواني (مصر) ، عبد القادر فوفه (ليبيا) ، عبداللطيف احمد (الكويت) ، عبدالله الطريقي (السعودية) ، الدكتور عبدالله عبدالدائم (سوريا) ، عبد الحسن قطان (فلسطين) ، مانع العتيبة (ابو ظبي) ، منصور الكيخيا (ليبيا) ، ناجي علوش (فلسطين) ، الدكتور نديم البيطار (لبنان) ، وليد الخالدي (فلسطين) ، هاني الهندي (سوريا) ، الدكتور هشام نشابة (لبنان) ، الدكتور يوسف صانع (فلسطين) .

ج.ع.س

رسالة من سعيد حورانية

يا لحم تشرين ...

لو ان سائحا ممن يهمهم امر العرب هبط الى بلادنا في تشرين، ورأى عروضاً عدة في المسرح والتلفزيون والسينما ، وقرا جانباً من النتاج الادبي الذي رصع الصحف والمجلات ، وحدث في بعض لوحات تلعب فيها السيوف وتنتصب الشوارب ، يظن فوراً ان طائرته قد خطفت وانه وقع في شرك اسطوري .

ولكن بما اننا لم تصبح بعد سائحين في بلادنا ، فاننا مضطرون لان (نعيش) هذه البدائع ، فالحرية عندنا مضمونة للمواطن، فهو يستطيع الا يشاهد التلفزيون والا يذهب الى السينما والمسرح ، والا يقرأ الصحف ، وان يسمع فقط نشرات الاخبار في الاذاعة ، وهكذا لا يعرض نفسه واعصابه لآية خفة .. اما اذا لم يستطع فالتفاهة ايضا ادمان وحالة لا سلم ولا حريه .

فقد هرع التمشيرون على موائد المناسبات ، والقوا يريشهم

والفلامهم ، وامتشقوا السواطير والسكاكين والبلطات ، ومن لم يجد اطلال اظافره وبرد قواطحه وانيايه وهجمسوا جميعاً على « منسف » تشرين الكبير الذي اقيمت سرادقه في المسارح والمجلات والصحف والاذاعة والتلفزيون ودور السينما .. فاللحم غال ، ولحم تشرين مبرد رخيص لم يأت عليه الحول ، والمد خاويه ، وكيس المال سال دون نهاية كجراب عمر الميار .. واتخمت تمشق برائحة الشواء حتى كاد يفسد صياهما .

والاعلانات كلها مبرقشة بلون الدم « بمناسبة تشرين العظيم » بالفارسي والكوفي والرقعي وبكل صور الفولكلور البجل ، وحتى الفيلم المعجزة « خيمة كركوز » سلق في ثلاثة عشر يوماً وقدم الى المشاهدين والبخار يخرج من نواصي ممثليه المجاهدين احتفالاً بتشرين .

فمن هذه النماذج التشرينية المشرقة مسرحية « الاختراق » ، النص لجان الكسان والاخراج لغنام غنام ، نص مركب اعد على عجل فيه كل ما تريد من المذاهب المسرحية من سوفوكل حتى يوسف وهبي مروراً بمحطة برخت التي لا بد منها ، اما اخراج السيد غنام غنام فقد فاق كل التصورات ، واشهر المتفرجين ان الاخراج المسرحي عمل يستطيعه كل انسان من حلاق باب الجابية حتى متقاعد قهاري خيال الظل ، وللمرة الاولى في تاريخ مسرحنا ، يخرج متفرجوننا المهذبون عن عاداتهم المهذبة . فيسمعون الممثلين كلام ساحت بعده ما ياجاجتهم .. وتوقف المسرحية بعد يومين من ذلك . ولكن السيد غنام غنام ، كما يظهر ، مقتنع تمام الاقتناع بمقبريته الفذة ، وسمعنا انه سيخرجها (هو ايضا) فيلماً للتلفزيون وللسينما ، ولم لا ؟ الا يعتقد ان الوطن قطاع خاص له ؟ وبمعن هذه المائرة ملا العاصمة اعلانات عن مسرحية جديدة له وعنوانها « استروا ما شغستوا منا » . فعلاً : اللهم هبه الستر بعد ما راينا ما راينا من الاختراق .

كيف احتفل قطاعنا الخاص السينمائي بتشرين ؟ كيف كرم جنودنا البواسل ، وشهادنا الخالدين ؟

قلت الدور السينمائية طوال الشهر وكان حرب تشرين قد جرت في جزر هاواي .. لم يعرض فلم واحد عن التصحية والغذاء وظلت افلام مثل « عنتر جيمس بوند » « وخلي بالك من زوزو » و « خيمة كركاوز » و « بنات اخر زمان » ملكة الساحة . المساهمة الوحيدة التي قبلها قطاعنا الخاص باندفاع وسرور هي عرض فيلم وثائقي عن حرب تشرين انتجته القطاع العام كمنظر قبل ابتداء الفيلم ، وهكذا استغل هؤلاء السادة المواطنون تلهف شعبنا لمشاهدة صمود ابطالنا ، ليحولوه الى مقبلات وبهارات تغطي تفسخ طعامهم المسموم .. حقاً ، ليس هناك حد لجراة التطفل !

ولقد وصل الاستهتار بالجمهور ، والجشع الذي تدلى لسانه الى الارض ، والصفافة « الصامدة » ضد كل القيم الى نهايتها في فيلم « خيمة كركاوز » فهذه التفاهة صورت ودبلجت وطبعت في ثلاثة عشر يوماً ، ابطالها عنتر موديرن يلبس الديكوليتيه ، وممثل ذو موهبة ذات (وزن) وهي انه يستطيع ان يعطم كل الكراسي التي يجلس عليها بالتيه الهائلتين ، وثالثة تعرف من الثقافة فلسفة الصري فقط . واستخدم الممثل الوحيد المتمكن عبداللطيف فتحي الذي اغراه المال لجذب الجمهور .. المهم ، لا أريد تلخيص الفيلم لانه فير ذي موضوع ولكن كيف قبل محمد شاهين كتابة واخراج هذه المذبحة الفنية وهو السينمائي القديم ؟ وكيف وضعت لجنة المراقبة بوزارة الثقافة توافيقها المحترمة على ورقة السماح لمثل هذا الطرح ان يرى الوجود اخيراً وليس آخراً : كيف استطاع المنتج محمد الزوزو انقاع مؤسسة السينما التي هي ملك للشعب ان توقف جميع اعمالها في الافلام يدفع ثقاتها الشعب لتتفرغ بكل امكانياتها لانهاء

نترك الان هذا الجو الكاريكاتوري الذي فرضه هذا « العطاء » الكاريكاتوري لننحدث باختصار عن المسرحية التي تجاوزت عروضها المئة والتي دارت دمشق وبيروت وعمان وحلب وهي مسرحية « ضيعة تشرين » للشاعر محمد الماغوط اخراج وتمثيل دريد لحام .

محمد الماغوط شاعر وكاتب موهوب .. هذا لا شك فيه ، ولكن فكر محمد الماغوط الانتقائي والزاجي واللتاريخي يفقر هذه الموهبة ويجعلها تبدو احيانا لعبة ذهنية متفككة وتظارها مسفا كما حدث هذا تماما في « ضيعة تشرين » .

ماذا فعل محمد الماغوط في ضيعة تشرين ؟ لقد تحول الى قابلة قانونية . وحاول ان يوهم المتفرجين من مختلف الازياء من الكوفية والمقال والحجاب الشرعي الى الميكروجوب وبنطلونات الاربعين ساتي لكي يلحقوا ويسجلوا انفسهم في دفتر النفوس الجديد الذي فتحه الماغوط للشعب العربي السوري ، فقد اظهر ان دفتر المواليد الحكومي لم يسجل طوال تاريخنا الا اولاد الحرام من الرعاع الاغبياء والمهربين والزمران والعميد والاشتراكيين . اما الدفتر الجديد فيبدأ من عهد تشرين لانه سيكنس كل هذه المخلفات مع الاشتراكية واليهود معا .

اللوحات (التاريخية) الاولى عن غباء شعبنا وجهله وغوغائيته وانقسامه . لوحات لا قيمة فنية لها لانها كاريكاتورية مزورة غير مقنعة ، ولولا وجود دريد وحضوره المدهش على المسرح لسقطت ..

ولكن ها هو الهدف الجوهرى من المسرحية يقترب .. فقد بدأت الاجراءات الاشتراكية تتحقق على ارض وطننا منذ ايام عبدالناصر ، والتي اخلت تتوطد منذ ٨ اذار حتى الان ، هنا بدأت اللوحات تاخذ طابعا حادا وجادا ، وصرف الماغوط كل ما في جعبته من ذكاء ، وما في موهبته من طاقة ليصوغها صياغة فنية رفيعة ، انتقى النواحي السلبية التي يشكو منها الشعب فعلا .. هدر المباحث لكرامة المواطنين .. التبريرات المهيئة لهزيمة ال ٦٧ ، بعض التصرفات الطائشة في التطبيق الاشتراكي ..

وما هو المعنى الحقيقي الكامن وراء هذه اللوحات ؟ . يفمر الماغوط المشاهد بجو من القرف من كل هذا ، ويريد ان يشمر ان سبب هذه البلايا كلها هو الخطيئة الاولى .. الانعطاف نحو الاتجاه الاشتراكي .

هنا يكون الماغوط قد استنفد كل قوته ، لقد قال كل ما عنده .. ولكنه يعرف تمام المعرفة ان حزب البعث هو الحزب الحاكم في سوريا ، ويعرف ان الرئيس حافظ الاسد امينه العام ، فاندفع بصورة هوجاء ، وبنوع من التملق يثير ابتسامة الحكام المشفقة قبل غيرهم ، ليقول بل ليصرخ : لقد ولدنا من جديد في حكم تشرين ، وعلى الحكم ان يخلصنا من كل ما كان قبل تشرين .

يا لها من سداجة وسوء فهم سياسي للعهد .. ويا لها من سقطه فنية واخلاقية !

الماغوط ضد الاشتراكية ؟ هو لا يخفي ذلك على احد لاسباب غير طبقية حتما ، هذا شأنه ، ولكن ليس من شأنه ان يحمل احلام يققته عهد تشرين الذي طالما ردد انه يؤمن بالاشتراكية .

اما الصديق دريد لحام فاعتقد انه اكتشف ، واكتشفنا نحن معه ، انه ممثل مسرحي ذو حضور يملأ الخشبة ، وانسه رغم بعض النقائص مخرج موهوب ذو خيال تشكيلى خصب ، ونرجو ان يكون

للمسرح في نشاطه نصيب اكبر بعد هذه التجربة التي سقط فيها النص فانقذت الشباك موهبة وشهرة الممثل .

موسم المسرح القومي

نشر المسرح القومي برنامجه لسنة ١٩٧٤ - ١٩٧٥ وسيقدم المسرح في ريبورتواره المسرحيات التالية :

« البخيل » لموليير اخراج حسين ادلبي و « انتيجون » لجان اتوي اخراج علي عقله عرسان . و « زواج على ورقة طلاق » لالغريد فرج اعداد واخراج محمد الطيب الحسنى ، و « سهرة مع القبانى » لسعد الله ونوس اخراج اسعد فضة . و « صابر افندي » لحكمت محسن اخراج عبداللطيف فتحي . « والانسان الطيب في سيزوان » لبريخت ترجمة واعداد سعد الله ونوس واخراج اسعد فضة . الى جانب مسرحية محلية سيخرجها يوسف حرب ولم يفتح عليه الله بعد بانتقائها وتسميتها .

لن افقد طويلا عند البخيل لموليير ، فقد تحولت الكوميديا الشهيرة بين يدي حسين ادلبي الى مأساة مبكية رغم الاقبال الجماهيري الكبير الذي لاقته بفضل الممثل الكوميدي المعروف عبداللطيف فتحي الذي لعب دور البخيل لفصله على قياسه بحركاته القديمة المجربة فسي استندار ضحكات الجمهور من هز خصر ولعب بالحواجب وصراخ طيلة الاذن ، ولحقه الممثلون يتراشقون بالجميل السريعة المحفوظة ، وبارونه بالصراخ حتى تحول المسرح الى درس في الاستظهار الرديء او كما علق احد الظرفاء الى مولد قروي ينال فيه المنشد الذي يرفع صوته اكثر اجرة اكبر .

من اين اتى هذا الانقسام في الشخصية بين الممثل وبين ما يقول ؟ من المسؤول عن هذا العطب للممثل الذي يشل قدرة الممثل على التفكير وعلى التعامل مع الكلمة المسرحية التي هي الاساس في كل عمل مسرحي ؟

لقد اصبح هذا الالتقاء السريع لدرجة الفهممة ، ذو النفمة الرتيبة المملة التي « توحد » بين الممثلين وتمحو تمايز شخصياتهم ، الصارخ الى حدود الضجة ، وما يستتبع ذلك من تحريك عضلات وجه الممثل واطرافه بصورة غثيفة لتتوافق مع هذا الصياح « مدرسة » سورية تحطم اعصاب المتفرج وتمنعه من التواصل ، مدرسة لم ينج منها الا القليل والقليل جدا من الاعمال المسرحية التي قدمت في وطننا .

ويخف الضرر قليلا اذا كانت المسرحية كوميديا ، اما اذا كانت دراما فالمأساة شاملة كما سنرى بعد قليل عندما نتحدث عن انتيجون .

كلمة اخيرة عن البخيل ، لقد كانت المسرحية معلقة في الفراغ فلا هي موليير كشهادة تاريخية ، ولا هي تفسير حديث ورؤية عصرية له ، لقد كانت مسرحية هجينة بالنسبة تدل على فكر مسكين وحرفية متواضعة .

المخرج علي عقله عرسان فنان نشيط ودؤوب ، فقد عاصر المسرح القومي منذ بداياته ، وقدم حتى الان خمسة عشر عملا مسرحيا بين محلي وعالي ، ولذلك فمن الطبيعي ان تتساءل : ما هي الاضافة الفكرية والفنية التي رقد بها عرسان المسرح العربي بصورة عامة والمسرح السوري بصفة خاصة .

وطبيعة هذا التساؤل المشروع لا تنبثق من هذا العدد الكبير من الاعمال ، ولا من حكم موقعه في القمة كمدير عام للمسارح في سوريا فترة طويلة فحسب ، بل من حيث ان عرسان فنان ملتزم لا يتسره

مناسبة او مناقشة الا يؤكد فيها على التزامه بقضايا الانسان بصورة عامة وقضايا الانسان العربي بصورة خاصة .

لنستعرض اولا قائمة الاعمال التي قدمها خلال حوالسي عشر سنوات : « عدو الشعب » لابسن ، « الحياة حلم » لكالدرون ، « موتى بلا قبور » لسارتر ، « العنب الحامض » لفيجويردو ، « المأساة المتفائلة » لفيشنفسكي ، « المدونة » لبينتي ، « زيارة السيدة العجوز » لاورينمات ، « الملك لير » لشكسبير ، « اوديب » لسوفوكل ، « انتيجون » لانوي ، الى جانب عمليتين من تأليفه وهما : « الشيخ والطريق » و « الغرباء » . وثلاثة مسرحيات محلية لمصطفى الحلاج واحمد يوسف داود .

ان نظرة اولية الى هذا الربو توار المتنوع تؤكد عدم وجود خط فكري متجانس في الاختيار ، فما الذي يجمع سارتر وانوي مع فيشنفسكي وفيجويردو .. وابسن مع دورينمات في الفكر وفي المناوئل مثالا ؟ ليس الاخراج مهنة حيادية ، انها موقف ورؤية للمجتمع والحياة ، ولذلك فأننا نحار حقا في هذا الاستقاء الاعتباطي الذي يجمع السوافف .

قد يقول قائل : ان من حق الفنان ان يختار ما يبرز وجهة نظره ، وما يعينه على اصال موقفه الى الجمهور من خلال رؤية معاصرة. هذا حق ، ولكن علي عقله عرسان يخيب املنا من هذه الناحية تماما ، فهو مخرج من المدرسة الطبيعية يحاول ان يكون امينا للنص الى درجة الهوس التاريخي ، وهو يفهم التاريخ كاجزاء منفصلة ، ويجهد لكي ينقل الينا الحقبة التاريخية بمعناها الوثائقي ، بصرف النظر عن توفيقه في ذلك ام عدمه ، فهذه في نهاية المطاف مسألة اخرى . فاين الموقف الملتزم اذن في كل هذه المسرحيات المتناقضة ، مفاهيم ومواقف ومدارس ؟ وما هو الشيء الذي اراد عرسان ان يقوله بعد كل هذا الجهد الفني الطويل ؟

سؤال يحتاج حقا الى جواب .

وقفت مفاهيم علي عقله عرسان وقدراته المسرحية عاجزة امام فكر جان انوي المتعرج الدقيق وحواره الذهني الوامض في مسرحية « انتيجون » التي يقدمها المسرح القومي حاليا . ولن نتساءل هنا عن معنى اختيار جان انوي وهذه المسرحية بالذات المعبرة عن فكره الفردي والوجودي وعلاقة ذلك بالتزام المخرج فلسنا في صدمتنا في افكار انوي او تحليلها ، وانما سنمضي بالطريقة التي اخرج بها علي عقله عرسان هذه الدراما الشهيرة .

منذ المشاهد الاولى يحس المتفرج السذي قرا النص « بسوء التفاهم » بين المؤلف والمخرج ، ويتسع هذا الشرح بتقديم المأساة حتى يتيقن اخيرا ان المسرحية لا تمت الى جان انوي الا بصله الالفاظ التي تنثال من افواه الممثلين انثيال الشلال الصاخب محدثة قرعة وضجة تحطم الاعصاب . وتحول النص الذي يحتاج في معظمه الى همس رقيق والقاء متان لتصل معانيه العميقة الى اذهان الجمهور ، تحول الى خطب ناربية مزبدة .

الرواية الذي يرمز الى الجوقة القديمة او الجماعة ، والذي يجب ان يمهّد ويقدم لنا الحدث الدرامي بصوت عميق اقرب الى الحياء بدأ ضالما في الصراع منذ بدء المسرحية ، واندفع يوسف حنا يحمل في الضوء الباهر فلا يستطيع فتح عينيه جيدا ويحرك عضلات وجهه بحركة تشنجية ويصرخ كبائع في الزاد مقبلا الينا الابطال .

وثناء دبس المثلة الموهوبة هي الوحيدة التي حاولت الافلات من تعليمات المخرج الذي سربلها بالرصااص فاستطاعت في لحظات نادرة ان تحفيق الاتصال مع المشاهد ، ثناء دبس (انتيجون) ولدت كاملة على المسرح ، فمنذ الحركات الاولى ظهر انها تعي تماما مأساتها مما جعل شخصيتها جامدة وغير متطورة مع احداث المسرحية .

وكريون الذي يمثل النظام والقانون ، الصارم كحد السيف ، والداهية الناعم الذي يتقن وسائل الافئاع ، تحول الى شخصية غبية فظة مسطحة !.. تصوروا ذلك المشهد الذي يمثل فمة المسرحية حينما يحاول كريون ان يقنع انتيجون بعشية دفن اخيها والذي اسنعمل مختلف الاساليب : من التهديد الحازم الى العنف الجسدي الى الكلام الناعم الرقيق ومن التظاهر بالياس الى الاغراق في الامل ومن مخاطبة العقل الى استثارة العاطفة . هذا المشهد الرائع اداء عدنان بيركات بطريقة غريبة كان يصرخ طول الوقت عندما يهدد وعندما يتنسم وعندما يتوسل وعندما يقنع ، وفوق ذلك كان يسوق الحجج بسرعة ضاعت اكثر الفاظها وبطريقة رتيبة لا تعبر عن العواطف المتصارعة التي تمور بها نفسه .

نقد فال ستانسلافسكي مرة : الهمس هو سر الدراما . لقد تعلمه من الدرامات الخالدة منذ سوفوكل حتى تشيكوف ، فالاعتناء بطريقة الالتقاء ليس فصاحة بلاغية ، انه المسرح نفسه ، فالحوار الحي الذي يدل على العواطف الكامنة والافكار الموحية همل عصب العمل المسرحي ، ومن حسن الحظ ان عرسان ، المفرم بالتصديق للامعمال التي يخاف منها اكبر المخرجين العالميين لم يصل غرامه الى تشيكوف الهامس والا تحولت روايته الدرامية الى مهازل ، ومن الطريف ان انوي الخائف من الا يفهم ، وضع على لسان الرواية في الفصل الثاني اراده في طريقة تقديم المسرحية ولكن عرسان تجاهلها تماما .

وكذلك بدت ايسمين باهتة وكذلك ايمون واوريديس ، اما المربية (اميمه الطاهر) فقد لعبت دورها وكأنها حارسة لسجن نساء !

ولقد تخبط المخرج بين التاريخ والمعاصرة فالبس الرواية رادكوت بينما كان لباس جميع الممثلين تاريخيا تقليديا . ولقد بدت المقارنة مضحكة عندما تتحدث انتيجون واسمين والمربية عن الروح وعن البودة وعن القهوة والسيجارة وهن يرتدين ازياء اليونانيات .

ديكور نيرة ثابت الابيض والاسود كان جليلا لولا هذا التماثل بين المستويات : غرفة العرش وبيت اوديب ، ولم يحسن المخرج الاستفادة من هذين اللونين بواسطة لعبة الاضاءة ، بل ان تحريك الممثلين كان ثقيلًا متناقضا مع الايقاع الصارخ في الكلام (ما عدا ثناء دبس احيانا) . موسيقى حسين نازك لم تكن بمستواه السابق فقد كانت بعيدة عن مرافقة الحدث بله التصاعد معه .

من المسؤول عن سقوط انتيجون اولا واخيرا ؟. ممثلنا مظلوم ، يمكن بقليل من التدريب القاسي والمساورة ، والشرح الدقيق واعطائه الحرية في التعبير ضمن الايقاع العام للمسرحية ، وتعليمه الاندماج والتوازن بين حركته وحركة زملائه ، مع الاهتمام التام بطريقة الالتقاء (نجح دريد في ذلك في « ضيعة تشرين » نجاحا باهرا) من هذه الناحية يمكن بذلك كله ان تخلق ممثلا ممتازا ، فالامكانيات ليست قليلة .. ولكن قبل ذلك كله يجب ان يتوفر المخرج الحقيقي الجاد الموهوب الذي لا يتخذ من الاخراج مهنة لاكل العيش .

تمشق

السودان

رسالة من حسب الله الحاج يوسف

قانون حماية حق المؤلف !

فقد صدر في الخرطوم قانون جديد هو - بلا ريب - الاول من نوعه في القوانين السودانية . انه قانون لحماية حق التأليف . وهو قانون يحمي الحقوق الادبية والمادية للمنتجين في المصنفات الادبية والفنية المختلفة باثر رجعي مدته ٢٥ عاما ، كما يحمي اي مصنف جديد مبتكر في الادب او الفنون او العلوم ، ايا كانت طريقة التعبير فيه ، او اهميته او غرضه . ويشمل القانون ايضا حق الاداء العلني للمؤلفين والممثلين .

وبالرغم من ان السودان لم يوقع بعد على اتفاقية (برن) الدولية لحقوق التأليف فان هذا القانون الجديد يحمي ايضا مؤلفات الاجانب المقيمين بالسودان ، كما يحمي مؤلفات السودانيين التي تنشر في بلدان اجنبية ، وكذلك مؤلفات الاجانب المقيمين في بلاد اخرى على طريق المعاملة بالمثل ، على ان يتم ذلك باتفاقيات ثنائية او ما يشبه ذلك . وبموجب هذا القانون سينشأ مكتب خاص بوزارة الثقافة يسمى مكتب مسجل المصنفات ، وسيقوم المكتب تنفيذاً لأغراض القانون بوضع سجل عام تقيّد فيه المصنفات ، ويفتح ملف منفصل لكل مصنف ، ويتلقى المكتب طلبات التسجيل من المؤلفين في اي فرع من الفروع التي يحميها القانون ، شريطة ان لا يتمتع اي مؤلف - كما ورد في نصوص القانون - بالحماية المقررة فيه الا اذا قام ذلك المؤلف بتسجيل مصنفه وفقاً لأحكام هذا القانون . ويجوز لكل ذي مصلحة ان يعترض على تسجيل المصنف خلال ثلاث سنوات من تاريخ تسجيله .

على ان الذي لا ريب فيه انه بموجب هذا القانون تعتبر اي تصرفات يقوم بها اخرون بالاعتداء على حق المؤلف ، دون علم او دون اذن منه ، جريمة يعاقب عليها القانون . وترفع دعاوى تعويض بسبب الاعتداء على هذا الحق للمحكمة الجزائية ، او لقاضي المديرية . (وهو قاض من الدرجة الاولى) .

هذا ولا شك عمل حضاري يدل على ان السودان بدأ يولي الفكر والفنون ما تستحقه من عناية واحترام ، وان الادباء والفنانيين قد استبشروا خيراً بهذا الحدث القانوني الذي يؤكد القيمة المعنوية للعمل الادبي والفني ، كما يحفظ حقوق منتجي الادبية والمادية . والامول - بعد ان توافق الجهات المختصة بقيام اتحاد للادباء - ان يتم توقيع السودان على الاتفاقية الدولية حتى تمتد الحماية بصورة فعالة من الداخل الى الخارج وبالعكس ، وذلك اسوة بالجمعيات البراقية التي تتبادل التعاون في مثل هذه الاتفاقيات الانسانية .

الخرطوم

في عام ١٩٥٨ انعقد مؤتمر الادباء العرب في دورته الرابعة في الكويت من ٢٠ الى ٢٨ كانون الاول (ديسمبر) ، وفي ذلك المؤتمر اتخذت عدة توصيات ذات غايات متعددة ، منها ما هو خاص بموضوع المؤتمر ، الذي كان موضوعه النظري (البطولة كما يصورها الادب العربي) . ومنها توصيات عامة تتعلق بتوسيع اختصاصات الادارة الثقافية ، ومعهد المخطوطات بجامعة الدول العربية ، وان ينشأ الاتحاد العام للادباء العرب عند تكوينه جائزة او وساما فكريا يمنح لاحسن انتاج ادبي كل عام ، وان تفتح الجامعات والمعاهد العربية ابوابها للطلبة الجزائريين دون تقيّد بالعدد ، ومناشدة حكومات الدول العربية في رعاية المتعلمين من ابناء فلسطين الذين لا يجدون عملاً ، واطلاق اسماء الابطال العرب على الشوارع والمؤسسات العامة ، وان يخصص يوم يسمى « يوم فلسطين » .. وهكذا .. الى اخر هذه التوصيات الطيبة انبيلة ، والتي لا نعرف الى اي مدى التزم المنيون بتحقيقها !

ولم ينس المؤتمر ايضا مسألة (اللجان) فقد اوصى المؤتمر بتكوين خمس لجان فورا ، ولكل لجنة اختصاصات واعمال مسؤولة عن القيام بها وملاحقتها حتى التنفيذ ، وكان من بين اعمال اللجنة الخامسة - وهنا يكمن جوهر القضية التي نحن بصدد الان - الاهتمام بحقوق المؤلفين . نسبة لتوصية اتخذها المؤتمر ، مفادها الدعوة فورا الى انشاء اتحاد للادباء في كل دولة عربية ، على ان يكون هناك اتحاد عام يمثل هذه الاتحادات جميعا ، ويكون في مقدمة غايات هذه الاتحادات والاتحاد العام العمل على اصدار قانون لحماية حق المؤلف ، مع الاستئناس بالقانون رقم « ٣٥٤ » الذي صدر بجمهورية مصر العربية سنة ١٩٥٤ ، والى ان تقوم هذه الاتحادات اوصى المؤتمر جميع الدول الانضاء بحماية حق المؤلف ، على ان يكون وضع هذه الاتفاقية عن طريق جامعة الدول العربية .

الطريف في الامر حاليا ان السودان قد استجاب بحسبانه احد الاعضاء وبعد مضي (١٧) سنة من مؤتمر الكويت للشق الاخير من التوصية ، فعلى الرغم من عدم وجود اتحاد للادباء السودانيين آتيا ،

روايات ومسرحيات مترجمة من منشورات دار الآداب

فاسكو براتوليني
هنري باربوس
لوركا
مارغريت دورا
جان بول سارتر
«
»
»
»

الشوارع العارية
الجحيم
ماريانا
هيروشيما حبيبي
نساء طراودة
لعنت اللعبة
مسرحيات سارتر
الفنجان
دروب الحرية ٣/١

الآن بيتون
نيكوس كازنتزاكي
البرمو مورافيا
البرمو مورافيا
غوستاف فلوير
موريس ويست
ارليك سيفغال
بيتر دوشين
البير كامو
ماريو بوزو

ابك يابلدي الحبيب
زوربا
انا وهو
الانتباه
مدام بوفاري
السفير
قصة حب
الموت حب
الموت السعيد
العراق